

La estructura de la Historia Apollonii regis Tyri

CONSUELO RUIZ-MONTERO

I. INTRODUCCIÓN

La relación de la *Historia Apollonii regis Tyri* con las novelas griegas ha sido notada desde hace tiempo. Ya su antiguo editor Riese señaló que algunas expresiones latinas traducían giros griegos, que eran comparables a veces a los que aparecen en las novelas griegas, sobre todo a la de Jenofonte de Efeso¹.

La hipótesis de que el texto original no sería latino, sino griego, ha sido defendida también por autores como Rohde, Schmid, Garin, Enk, Svoboda, Lana y Kortekaas². Según estos autores, a los grecismos de lengua hay que añadir la semejanza de episodios y motivos en general con las novelas griegas, los nombres de los personajes y el escenario geográfico de la acción, siempre griegos, y la mención de algunas monedas griegas, como el talento.

¹ A. Riese, *Historia Apollonii regis Tyri*. iterum recensuit. A. Riese, Lipsiae, 1893²: cf. su *index*, 117 y ss. Agrupa el centenar de manuscritos existentes en dos familias principales, designadas *AP* y *β*, que contienen diferencias notables, no sólo lingüísticas.

² E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Hildesheim, 1960, 435-53; W. Schmid, «Apollonius rex Tyri», *RE* II 1, 144-35; F. Garin, «De Historia Apollonii Tyrii», *Mnemosyne* 42 (1914), 198-212; P. J. Enk, «The Romance of Apollonius of Tyre», *ibid.* 4.^a ser. 1. 3 (1948), 222-37; K. Svoboda, «Über die Geschichte des Apollonius von Tyrus», *Charisteria F. Novotný Octogenario oblata* (1916), 213-24; I. Lana, *Studi su il romanzo di Apollonio re di Tiro*, Torino, 1975, 95; 112; 121; G. Kortekaas, «A critical edition of the *Historia Apollonii, Regis Tyri*», resumen de una comunicación publicada en *Erotica antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel*, ed. por B. P. Reardon, Bangor, 1977, 45-6. Este autor aduce también ejemplos de expresiones raras en latín y de origen griego, como *nodus virginitatis* = ἀμμοκ παρθενίας; *dos* = ἔδνα, *proiξ*, y se refiere a una adivinanza de p. 6 del texto. Bastantes paralelismos léxicos con las novelas griegas pueden verse en el artículo de Garin, y algunos en Lana, *o. c.*, 121-26.

De entre las cinco novelas de amor conservadas, son las de los dos primeros autores, *Quéreas* y *Calirroo* de Caritón de Afrodiasias y *Efesíacas* de Jenofonte de Efeso, las que mayores semejanzas presentan con la *Historia*, y es sobre todo el texto de Jenofonte el que más ha llamado la atención a este respecto, hasta el punto de considerar que el original griego de la *Historia* imitaba al de dicho novelista. Se ha pensado también en que el texto latino conservado sería una abreviación del original.

Pero no faltan autores que aboguen por la originalidad latina de nuestra novela. Así Schanz admite que los modelos de la *Historia* serían griegos, pero no el texto original de la misma³. Y Perry lleva esta hipótesis hasta la exageración, pues no ve rasgos peculiarmente griegos ni en la lengua ni en el estilo ni en la sustancia narrativa, y subraya, por el contrario, la presencia de la *contaminatio* como rasgo compositivo típicamente latino: los motivos comunes con las novelas griegas —dice Perry— pudo tomarlos de piezas dramáticas, mimo o comedia, de relatos orales, de hechos reales, etc.⁴ Sería ésta la única novela latina en su género.

En lo que están de acuerdo todos los autores es en subrayar el carácter de *Volkbuch* de la *Historia*, y en que dicho carácter popular sería en todo caso de origen latino.

Pero también en el texto —o textos— latino se han advertido dos tipos de evidencias, puesto que existen expresiones como *angelico habitu* (105, 6), de carácter cristiano; y existen dos tipos de hexámetros intercalados en la prosa, que siguen ya el modelo virgiliano ya el de Comodiano. A este último pertenece el canto de Tarsia (86-87); al primero la descripción de la tormenta (20-21) y las diez adivinanzas que plantea Tarsia (90 y ss.), que se corresponden tal cual con otras que cita Simposio⁵. Además se citan en la *Historia* monedas latinas situables entre Caracalla y Constantino, según Rohde⁶.

Estos datos han hecho pensar en dos redacciones latinas distintas, una fechable en el s. III d.C. —traducción para algunos del original griego— y otra de los s. V o VI d.C., que correspondería a los textos conservados, que serían una adaptación cristiana de la versión latina del s. III⁷. La noticia de Venancio Fortunato:

³ M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*. IV 2, 2, München, 1920, 87-92; 350.

⁴ B. E. Perry, *The Ancient Romances. A literary-historical Account of their Origins*, Berkeley & Los Angeles, 1967, 294-324. De esta misma opinión se manifiesta C. García Gual en *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972, 329-400.

⁵ Cf. *Historia*, o. c., pp. 86-96. A Lana le parece, con razón, que estas adivinanzas ocupan una excesiva extensión en la obra, si la comparamos con la que ocupa el resto de la intriga, y que deben ser una interpolación posterior a Simposio, en o. c., 101. Por otra parte, Simposio suele ser situado en los s. IV o V d.C. (cf. P. Kroh, *Lexikon der antiken Autoren*, Stuttgart, 1972), aunque la colección de acertijos puede ser anterior, como dice Schanz en o. c., 75.

⁶ Se trata de *aurei* y *sestertia*, que son sustituidos por *solidi* y *folles* a partir de Constantino: Rohde, o. c., 452, núm. 4, y Lana, o. c., 111 y ss.

⁷ Schanz, *loc. cit.*, ve elementos cristianos ya en el original latino, y piensa que dichos elementos irían acentuándose progresivamente.

*tristius erro nimis patriis uagus exul ab oris,
quam sit Apollonius naufragus hospes aquis.*

es la más antigua que tenemos sobre la obra y suele situarse en el 566/68 d. C. Constituye ésta el *terminus ante quem* de la versión cristiana.

Dejamos el problema de las dos redacciones latinas y la supuesta relación con la *Menipea* para los latinistas, y vamos a estudiar la relación de la *Historia* con las novelas griegas mediante el análisis de su estructura. Intentaremos demostrar con él que esta novela presenta una estructura compositiva equiparable a la de las novelas griegas de amor; y que, por tanto, el carácter popular o *Volkton* estaba ya en el original griego. Finalmente extraeremos conclusiones sobre la relación de la *Historia* con las novelas griegas y su posible cronología.

Como la nueva edición de la *Historia* anunciada por el doctor Kortekaas no ha aparecido aún⁸, hemos tenido que utilizar la edición de Riese. El texto citado en este trabajo es el de los manuscritos designados por Riese como *AP*, que son los más antiguos, y sólo se hará mención del texto de β si éste presenta una modificación importante para la estructura de la obra, o cuando incluye una variante que consideramos de interés por algún motivo. Este segundo texto es más completo en sus noticias y estilísticamente más refinado que el de *AP*.

II. ANÁLISIS DE LA OBRA

Para realizar el estudio de la estructura de la *Historia* vamos a partir de la metodología y resultados de la *Morfología del cuento* de V. Propp⁹; es decir, vamos a tomar como patrón de análisis las treinta y una funciones que el autor ruso estableció como la base morfológica de todos los cuentos maravillosos, en su mismo orden, para delimitar las secuencias narrativas de

⁸ La anunciaba en su comunicación de Bangor citada en n. 2. Kortekaas se inclina también por la superioridad de la familia *AP* por estar más próxima, lingüísticamente, al griego; la otra familia importante, que él basa en los manuscritos *b*, β y π , corregiría las anomalías lingüísticas de *AP* para conseguir un latín más clásico.

⁹ Publicada en Madrid, 1971. Hemos utilizado también la reciente edición americana, que tiene la ventaja sobre la española de incluir como apéndice bastantes análisis realizados por Propp, lo que ayuda en ocasiones y permite percatarse de que el autor ruso no siempre es consecuente con sus principios metodológicos, si los comparamos con los textos de Afanassiev, *Contes russes*, París, 1978: la edición es *Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1977.

Un análisis de las novelas griegas mediante la misma metodología ha sido realizado en nuestra tesis doctoral, cuyo resumen ha sido publicado por la Universidad de Salamanca en 1979. Como en él se recogen las conclusiones de la tesis sobre la estructura de las novelas griegas, a él remitimos para su confrontación con el estudio que sigue. Otros métodos de análisis de relatos pueden verse en Tomachevski, «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por T. Todorov, Buenos Aires, 1970, 199-232; R. Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970; T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, Madrid, 1973; J. Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, 1974.

la novela. Daremos en primer lugar un resumen de sus premisas metodológicas.

Las llamadas por Propp *funciones básicas* representan las *constantes* de la narración, y pueden realizarse en los distintos relatos de forma *variable*. La definición que de ellas da Propp es la siguiente: «Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.»

Es la relación de una determinada acción del relato con el resto de acciones de la intriga lo que determina si dicha acción es básica o no, mientras que las intenciones del personaje son secundarias. En caso de identidad semántica de acciones, las funciones se definirán según sus consecuencias (Propp, *o. c.*, 76).

Las funciones son así las unidades constitutivas fundamentales del relato, de modo que si se altera una de ellas se altera el hilo de la intriga.

El héroe es el centro del relato. Desde el punto de vista morfológico el héroe es el que posee un *objeto mágico* y lo utiliza (Propp, *o. c.*, 60).

Las funciones se agrupan en secuencias. Propp define la secuencia como un «desarrollo que partiendo de una *fechoría(A)* o de una *carencia(a)*, y pasando por las funciones intermedias, culmina en el matrimonio(*W*) o en otras funciones utilizadas como desenlace» (*o. c.*, 107).

No es necesario que las treinta y una funciones que constituyen la base morfológica de todos los cuentos maravillosos aparezcan en su totalidad, y de hecho eso no ocurre.

Un cuento puede estar formado por una sola secuencia o por varias, pero el número de secuencias no se corresponde forzosamente con el número de cuentos. Nosotros nos referiremos solamente a secuencias narrativas.

Frente a las funciones, que representan las constantes del relato, aparecen en el cuento unos elementos de posición variable y, por tanto, auxiliares para la intriga. Propp habla de elementos de enlace y motivaciones de funciones.

En nuestro análisis hemos establecido dos tipos más de unidades, los *elementos de enlace* y los *tópicos*. Los primeros unen funciones, es decir, hacen avanzar la intriga, pero no tienen una posición fija en ella. Los tópicos son elementos de relleno entre funciones, que no hacen avanzar la intriga, sino que la detienen. Son, pues, elementos estáticos, sin posición fija, pero que contribuyen a dar el ambiente adecuado a la obra. Corresponden a esta categoría las descripciones de todo tipo, los excursos y diversas escenas que no son fundamentales para el desarrollo de la trama, sino que intentan dar verosimilitud a la narración o poner de relieve la erudición del autor.

Las *funciones* y *enlaces* corresponden al eje sintagmático de la intriga, los *tópicos* al eje paradigmático. Por la importancia que tienen para la intriga hemos sido más exhaustivos en el estudio de las funciones y enlaces que en el de los tópicos, más escasos.

Finalmente haremos mención de las técnicas compositivas más importantes de la novela.

Las enunciaciones y símbolos que siguen corresponden a los que cita

Propp. Las especies siguen también la enumeración de Propp (p. ej., a^1 , K^4 , etc.) cuando éste la da. Las citas de la *Historia* indican la página y línea de la edición de Riese, puesto que los capítulos no están divididos en párrafos.

Sólo se considerarán funciones las que estén explícitas en el texto, aunque Propp no siempre lo hace así.

1. Funciones básicas

La *situación inicial* de la novela, α , está constituida por los tres primeros capítulos de la misma. En ellos se nos presenta el lugar donde transcurre la acción, Antioquía, y sus protagonistas, el rey Antioco y su hija, de la que aquél está enamorado y a la que obliga a convertirse en su concubina.

Muchos pretendientes requieren a la joven en matrimonio, pero el rey, para no darla a ninguno, impone una prueba a quien quiera obtener la mano de su hija: debe resolver una difícil adivinanza, y el que no lo logre será decapitado. Pero el cruel rey decapita también a los que aciertan. En estos tres capítulos se advierten algunos tópicos que aparecen en igual posición en las novelas griegas. La portentosa belleza de la protagonista, así como su pretendientes, los vemos en Caritón I, 1, 1-2, y aparecen en los mitos y en los cuentos¹⁰. Sólo los motivos del incesto y de la adivinanza no aparecen en las novelas conservadas, pero el acertijo y el castigo que se impone a los pretendientes que no aciertan son frecuentes en los cuentos, y Partenio ofrece otro ejemplo de este mismo motivo y de incesto¹¹.

Uno de dichos pretendientes es Apolonio, joven rico de Tiro, que llega a Antioquía a pedir la mano de la joven. La llegada de Apolonio rompe la situación anterior y da paso a la primera función básica de la novela. La petición de Apolonio equivale a la expresión de un deseo, es decir, de obtener algo, una novia en este caso. Por tal razón puede hablarse de una *carencia*:

I. ALGO LE FALTA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA;
UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA TIENE GANAS DE
POSEER ALGO (*carencia, a*).

— *Carencia de una novia*. Apolonio pide al rey Antioco la mano de su hija (*H. A.* 6, 3 = a^1).

...«*regio genere ortus peto filiam tuam in matrimonium*».

¹⁰ Cf. Apoll. I 9, 15, e Hyg. *Fab.* LXXXIV para Alcestitis; Hyg. *ibid.*, CLXXXVIII, para Teófane. Los pretendientes de Penélope son también muy numerosos: cf. *Od.* XVI 235-53; Apoll. *Epit.* VII 26 y ss.; Hyg. *Fab.* CXXVI, Parth. VI 1.

¹¹ Para el motivo del acertijo en los cuentos puede verse *Cuentos completos de los hermanos Grimm*, Barcelona, 1955; «El acertijo», 88-90; «Los dos hermanos», 185-205; «La oca de oro», 215-18; «El sastrecillo listo», 377-79; «Las princesas bailadoras», 504-8; «El lebrato marino», 654-56; Afanassiev, *o. c.*, núms. 144 y 198; Parth. VI 2. Un ejemplo de incesto entre padre e hija, muy parecido al de la *Historia* en Parth. XIII; madre e hijo en XVI; entre hermanos II 3, V 2, y XI.

Siguen el acertijo de Antioco y la respuesta correcta de Apolonio. Corresponden estas acciones a la *tarea difícil* y su consiguiente *tarea realizada* que experimenta el héroe del cuento, con frecuencia en este mismo contexto:

II. SE PROPONE AL HEROE UNA TAREA DIFICIL

(*tarea difícil*, M).

— Prueba de las adivinanzas. Antioco plantea una adivinanza a Apolonio (H. A. 6, 8-10 = M).

«*audi ergo quaestionem: scelere uehor, maternam carnem uescor, quaero fratrem meum, meae matris uirum, uxoris meae filium: non inuenio*».

El héroe halla la solución:

«*...audi ergo solutionem. Quod dixisti: scelere uehor, non es mentitus: te respice. Et quod dixisti: maternam carnem uescor, nec et hoc mentitus es: filiam tuam intueri*».

La tarea es así cumplida:

III. LA TAREA ES REALIZADA (*tarea cumplida*, N).

— Apolonio resuelve la adivinanza (H. A. 7, 2-6 = N).

Apolonio representa aquí al tipo de héroe listo del folklore, como lo representó antes Edipo frente a la Esfinge¹².

También el héroe de la novela de Caritón, Quéreas, desea casarse con Calíroo al principio de la obra. Tras alguna dificultad, el héroe consigue su propósito. No ocurre lo mismo aquí. Antioco no está dispuesto a otorgar la mano de su hija, y le da largas al asunto. Es ésta una innovación importante con respecto a la mencionada novela griega. Antioco es caracterizado como malvado total desde el principio, primero con el incesto y ahora con su actitud respecto a Apolonio: finge que el joven se ha equivocado y le concede un plazo para encontrar la solución, pero entre tanto planea su muerte.

Así, por la respuesta de Antioco, Apolonio no puede alcanzar su propósito. La *reparación* consiguiente adquiere una modalidad negativa:

IV. LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (*reparación*, K).

— La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes. Antioco no admite que Apolonio ha resuelto el acertijo y le pone un plazo para ello (H. A. 7, 7-12 = K⁴ neg.).

Rex ut uidit iuuenem quaestionis solutionem inuenisse, sic ait ad eum: «erraz iuuenis, nihil uerum dicis. Decollari quidem mereberis, sed habes triginta dierum spatium: recogita tecum...»

Un plazo de treinta días es mencionado en Char. VI 2, 3; en la novela de Jenofonte la heroína pone el mismo plazo para retardar una boda (II 13,

¹² A. Aarne-S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1964², 920-29.

8), y en un fragmento de la de *Quíone* aparece de nuevo el mismo plazo¹³.

La secuencia termina así.

Apolonio regresa preocupado a Tiro. Antíoco entonces ordena a Taliarco, uno de sus hombres de confianza, que se dirija a Tiro y consiga la muerte de Apolonio. Dicha orden corresponde a la *fechoría* que realiza el agresor contra el héroe en el cuento maravilloso. En este género la *persecución* puede asimilarse a una *fechoría*, es decir, tomar su aspecto externo: Propp menciona incluso un ejemplo de *persecución* asimilada a *A*¹³, la orden de matar al héroe¹⁴. Ante la duda entre una u otra función es el lugar que ocupa en la intriga y las funciones a que da lugar lo que debe decidírnos en un sentido o en otro. Y aunque en este caso la elección no resulta fácil, creemos que nos encontramos ante una *persecución* utilizada como *fechoría* contra el héroe, por lo tanto desplazada con respecto al lugar que suele ocupar en el cuento.

Se abre, pues, una nueva secuencia, y Antíoco sigue representando el papel de agresor.

I. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (*fechoría, A*).

— *Da orden de matar a alguien*. Antíoco ordena a su administrador que se encargue de la muerte de Apolonio (*H. A.* 8, 3-10 = *A*¹³).

...*Antiochus rex uocat ad se dispensatorem suum fidelissimum nomine Taliarchum et dicit ei: «...Ascende ergo nauem confestim ad persequendum iuuenem, et dum ueneris Tyrum in patriam eius, inquires inimicum eius, qui eum aut ferro aut ueneno interimat...»*

La *persecución* es un elemento narrativo fundamental en la estructura de las *Babilónicas* de Jámbico, en donde aparece también asimilada a una *fechoría*, y ocupa un lugar importante también en *Las maravillas de más allá de Tule* de Antonio Diógenes¹⁵. No aparece en las novelas de amor, aunque una *fechoría* similar a la citada *A*¹³ vemos en Jenofonte de Efeso II, 11, 3.

El *fidelissimum* del texto recuerda al *πιστότατος* que se aplica a un eunuco confidente de los secretos de un rey —como aquí— en *Char.* VI, 3, 1 y ss. En otro pasaje de la misma novela (II 1, 1) aparece un *οικόννομος* que intenta matar al héroe (III 7, 1-3), como en este caso el *dispensator* de Antíoco.

Entre tanto, Apolonio llega a su patria, consulta sus libros¹⁶ y recela las

¹³ Cf. E. Zimmermann, *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg, 1936, 41-42.

¹⁴ Para el problema de las asimilaciones cf. Propp, *o. c.*, 75 y ss.

¹⁵ De ambas novelas se conservan los resúmenes de Focio, núms. 94 y 166, respectivamente, pero de las *Babilónicas* han aparecido algunos fragmentos, cf. *Iamblichi Babilonica reliquiae*, ed. E. Habrich, Lipsiae, 1960.

¹⁶ El libro «de magia» es citado también en el cuento núm. 198 de la citada colección de Afanassiev, y el libro «de enigmas» en «El acertijo», citado en n. 11.

intenciones de Antioco. Decide entonces huir y salvarse así de su enemigo:

...ad semet ipsum locutus est dicens «quid agis, Apolloni? Quaestionem regis soluisti, filiam eius non accepisti, sed ideo dilatus est, ut neceris». Atque ita onerari praecepit naues frumento.

Se nos presenta ahora otro problema a la hora de determinar con qué función nos encontramos, si con B^3 o con C . La distinción entre ambas no está clara. Propp enuncia B^3 del siguiente modo: *El héroe se va de su casa* (o. c., 48). En ella la iniciativa de partir sale del propio héroe, y sus padres le dan la bendición. B^3 caracteriza sólo aun tipo de héroe, el buscador. Mientras que a propósito de C dice Propp: «Este momento se caracteriza por declaraciones tales como: “Permitenos partir en busca de tus princesas”, etc.» Es decir, C equivale a la decisión del héroe de partir en busca de algo. En ambos casos, pues, la función afecta al *héroe-buscador* del relato. Pero las dos funciones parecen referirse a una misma acción, es decir, parecen redundantes. Y tal hecho se pone de manifiesto en los cuentos en los que Propp incluye tanto B^3 como C en su análisis del cuento. A veces incluye C en su esquema, y podría pensarse en B^3 , o no aparece ninguna de estas dos funciones explícitamente¹⁷. Observando todos los ejemplos analizados por Propp deducimos que el único factor que diferencia estas dos funciones estriba en la presencia de los padres del héroe del cuento: en B^3 el héroe pide permiso a sus padres para partir, C representa la decisión de actuar del héroe, que puede, o no, comunicar a otro personaje.

Por todo lo expuesto creemos que la función correspondiente es C , porque los padres no aparecen aquí. Apolonio funciona así como *héroe-buscador*, aunque este carácter está muy debilitado. Pero como lo que motiva la actuación de Apolonio es la persecución de Antioco, parece que nos encontremos con un *héroe-víctima*.

II. EL HEROE ACEPTA O DECIDE ACTUAR (*principio de la acción contraria, C*).

— Apolonio decide huir de Tiro (*H. A. 9, 5-9 = C*).

Sigue inmediatamente la partida, que está acentuada como una huida:

III. EL HEROE SE VA DE SU CASA (*partida, †*).

— Apolonio huye de Tiro con unos pocos esclavos fieles (*H. A. 10, 1-5 = †*). *Ipse quoque Apollonius cum paucis comitantibus fidelissimis seruis nauem occulte ascendit... et... tradidit se alto pelago.*

¹⁷ Cf. los cuentos núms. 144, 145 y 148 de la colección de Afanassiev y su estructuración por Propp en p. 140 de la edición americana. De los cuentos por él analizados B^3 y C coinciden en los núms. 126 (que no viene en la colección), 155 y 167 II; 156; 167 III; 162 de Aganassiev; cf. también los números 149 y 153 de la misma colección.

Los tópicos de los esclavos y la carga de la nave aparecen con más profusión en la descripción de la *partida* de los héroes en X. E. I. 10, 4-6.

De este modo se libra Apolonio de la muerte.

Cuando Taliarco llega a Tiro recibe la noticia de la desaparición de aquél, e inmediatamente va a comunicársela a Antíoco. La información que éste recibe es el enlace para la función siguiente: Antíoco publica un edicto de captura de Apolonio:

Continuo huiusmodi edictum proposuit: «quicumque mihi Tyrium Apollonium, contemptorem regni mei, uiuum exhibuerit, accipiet auri talenta centum, qui uero caput eius attulerit, accipiet ducenta».

Se reitera e intensifica así la persecución contra el héroe, que aparece como tal función con mayor nitidez:

Tunc iussit rex classes nauium praepari ad persequendum iuuenem (12, 8-9).

IV. EL HEROE ES PERSEGUIDO (*persecución, Pr*).

— *El perseguidor intenta matar al héroe.* Antíoco publica un edicto en el que se pide la captura de Apolonio vivo o, mejor, muerto (*H. A.* 11, 15-12, 3 = *Pr*⁶).

En las *Metamorfosis* de Apuleyo, Venus hace proclamar un edicto contra Psique (VI 7-8), a quien no puede encontrar.

Apolonio ha llegado ya a Tarso. En la playa es informado de que Antíoco lo ha proscrito. En la misma playa Apolonio encuentra a un conocido suyo, Estranguilión, y le comunica su proscripción. Ambas informaciones funcionan como enlaces de la siguiente función. En efecto, Estranguilión le cuenta a su vez que su ciudad no puede protegerle porque es muy pobre y en aquellos momentos está asediada por el hambre:

Stranguillio ait «domine Apolloni, ciuitas nostra paupera est et nobilitatem tuam ferre non potest: praeterea duram famem saeuamque sterilitatem patimur annonae, nec est ulla spes salutis ciuibus nostris, sed crudelissima mors potius ante oculos nostros uersatur».

A este respecto hay que recordar las palabras de Propp referidas a la *primera función del donante*: «A veces encontramos simplemente una situación de impotencia sin que se formule un ruego (pajarillos mojados por la lluvia, gato atormentado por unos niños). En estos casos el héroe tiene la posibilidad de hacer un servicio. Objetivamente nos encontramos también ante una prueba, aunque subjetivamente el héroe no la experimente como tal (*d*⁷)» (*o. c.*, 52).

Corresponden estas palabras a una especie de esta función, que es la que aquí corresponde: los habitantes de Tiro, representados por Estranguilión, comunican a Apolonio su apurada situación. Funcionan entonces como *donantes* del héroe. Van a donarle su protección, como veremos.

V. EL HEROE SUFRE UNA PRUEBA, UN CUESTIONARIO, UN ATAQUE, ETC., QUE LE PREPARAN PARA LA RECEPCION DE UN OBJETO O DE UN AUXILIAR MAGICO (*primera función del donante, D*).

— *Otras peticiones.* Estranguilión, habitante de Tarso, informa al héroe de la situación de penuria por la que atraviesa su ciudad (*H. A. 16, 6-11 = d⁷*).

La reacción de Apolonio es inmediata:

«*Dabo itaque ciuitati uestrae centum milia frumenti modiorum, si fugam meam celaueritis.*»

El héroe realiza así el servicio que se le presenta por propia iniciativa:

VI. EL HEROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (*reacción del héroe, E*).

— *El héroe realiza cualquier otro servicio.* Apolonio está dispuesto a socorrer a los habitantes de Tarso si ellos están dispuestos a ocultarle (*H. A. 16, 13-17, 2 = E⁷*).

Estranguilión le anticipa entonces la segura ayuda de sus conciudadanos:

«*domine rex Apolloni, si ciuitati esurienti subueneris, non solum fugam tuam celabunt, sed etiam, si necesse fuerit, pro salute tua dimicabunt*»¹⁸.

Efectivamente los tarsios deciden, en una asamblea popular, proteger a Apolonio, e incluso le levantan una estatua¹⁹. Nos encontramos con las funciones siguientes:

VII. EL OBJETO MAGICO PASA A DISPOSICION DEL HEROE (*recepción del objeto mágico, F*)=EL HEROE ES AUXILIADO (*socorro, Rs*).

— *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe. El héroe se oculta en el transcurso de su huida.* Los habitantes de Tarso deciden proteger a Apolonio (*H. A. 17, 3-19, 7 = F⁹ = Rs⁴*).

En este caso el *objeto mágico* es un *auxiliar mágico*, puesto que se trata de un ser vivo (cf. Propp, *o. c.*, 94). Si Estranguilión actuaba como *donante* en representación del pueblo de Tarso, ahora vemos que el *donante*, colectivo en este caso, se entrega a sí mismo como *auxiliar* del héroe. También prevé este caso Propp (*o. c.*, 55), del que aparecen otros ejemplos en las novelas de Longo (III 17-18) y Aquiles Tacio (V 26-VI 1).

¹⁸ Compárese lo que dice el texto en 18, 8-9: (*ne*)...*mercatoris uideretur adsumere nomen magis quam donatoris...*, con Char. I 12, 1: ταῦτα δὲ οὐκ ἐκ φιλανθρωπίας, ἐπραττεν ἀλλ'ἐκ φιλοκερδίας...

¹⁹ Rohde observó con razón que es absurdo que le levanten una estatua si le quieren ocultar, y que no es éste el único absurdo del texto. Schanz explicó correctamente estos *lapsus* como propios de la narrativa popular (cf. n. 3). Perry se hace eco también de estos absurdos (cf. n. 2).

La recepción del objeto mágico equivale aquí al socorro que experimenta el héroe en su persecución. La acción tiene así un doble valor morfológico. También entre las funciones *Pr-Rs* puede aparecer el grupo *DEF* que acabamos de ver (cf. Propp, *o. c.* 115).

Pero como el edicto sigue en pie, Apolonio decide, por consejo de Estranguilión y Dionisiade, su esposa, refugiarse en otras tierras:

...hortante Stranguillione et Dionysiade, coniuge eius, et premente fortuna ad Pentapolitanas Cyrenaeorum terras adfirmabatur nauigare, ut ibi latere posset.

Se repite así la decisión de partir, como en la secuencia anterior:

VIII. EL HEROE ACEPTA O DECIDE ACTUAR (*proncipio de la acción contraria, C*).

— Apolonio decide marcharse a Cirene (*H. A.* 19, 7-9 = C).

Sigue al punto la *partida* del héroe:

IX. EL HEROE SE VA DE SU CASA (*partida, †*).

— Apolonio embarca rumbo a Cirene (*H. A.* 19, 10-11 = †).

Deducitur itaque Apollonius cum ingenti honore ad nauem et uale dicens hominibus ascendit ratem.

Apolonio sigue actuando como héroe-buscador debilitado.

El navío que lleva al héroe naufraga, como en X. E. II 11, 10, y, como Ulises, sólo él se salva sobre una tabla. En estas condiciones llega a Cirene. En la playa encuentra a un pescador y le pide que le socorra. Así lo hace éste: no sólo le proporciona alimentos y vestidos, sino que le muestra también el camino de la ciudad²⁰. Así hay que entenderlo por las palabras que siguen al diálogo de los dos hombres:

Et haec dicens per demonstratam sibi uiam iter carpens ingreditur portam ciuitatis.

La función de este personaje va a ser providencial para Apolonio, pues en la ciudad le esperan una especie de Nausícaa y una especie de corte de feacios. Por eso dicha acción tiene un doble valor morfológico, pues equivale al desplazamiento del héroe del cuento y a la vez a la recepción del objeto mágico, que es un *auxiliar* también en este caso.

²⁰ Un naufrago similar aparece en X. E. II 11, 10; el encuentro con un pescador que socorre al naufrago es un motivo popular que aparece en la Comedia Nueva: cf. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, London, 1966, 6 vols., R 169, 12; S. Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge, 1958, 96; aparece también en X. E. V 1 y Hld. V 18.

XI. EL OBJETO MAGICO PASA A DISPOSICION DEL HEROE
(*recepción del objeto mágico, F*)= EL HEROE ES TRANSPORTADO,
CONDUCIDO O LLEVADO CERCA DEL LUGAR DONDE SE
HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (*desplazamiento, G*).

— *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe* = *Se le indica el camino*. Un pescador indica a Apolonio el camino de la ciudad (*H. A. 23, 1-11 = F⁹ = G⁴*).

Evidentemente no puede decirse que Apolonio busque algo en concreto, pero va a recibir una recompensa, sin buscarla, y esto es lo que importa para el desarrollo del relato.

El decorado cambia ahora. Apolonio va al gimnasio de Cirene y allí se gana las simpatías del rey Arquístrates. Este le invita a un banquete, y en el transcurso de él Apolonio cuenta su historia. La hija del rey, que está presente, se enamora de Apolonio. Logra que éste se quede allí como preceptor suyo, y llega a enfermar de amor por él²¹. Se desarrolla así un episodio que tiene por finalidad provocar el matrimonio de Apolonio y la hija de Arquístrates.

XII. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (*matrimonio, W⁰*).

— *El héroe se casa pero no llega a ser rey*. Apolonio se casa con la hija del rey Arquístrates (*H. A. 42, 13 = W⁰*).

Celebrantur nuptiae regio more, decora dignitate: gaudet uniuersa ciuitas; ...

En este caso la herencia del trono aún no se da, sino que ocurrirá más adelante.

La noticia que recibe Apolonio un tiempo después de la boda y que en la novela le sucede inmediatamente pone fin a la secuencia y cierra el primer bloque narrativo de la novela al tiempo que abre el segundo. La noticia dice que el cruel rey Antíoco ha muerto y que su reino está a disposición de Apolonio:

«...rex saeuissimus Antiochus cum filia sua concumbens dei fulmine percussus est; opes autem et regnum eius seruantur regi Apollonio.»

A partir de aquí la acción va a seguir otro curso porque la persecución del rey Antíoco ha terminado para Apolonio. La noticia tiene, pues, una importancia capital para la intriga, pues conecta ambos grupos narrativos. La función primera, el *castigo* del agresor, corresponde a la secuencia abierta por la *fechoría* contra Apolonio:

XIII. EL AGRESOR ES CASTIGADO (*castigo, U*).

— Apolonio es informado de que el rey Antíoco ha sido fulminado por un dios mientras yacía con su hija (*H. A. 44, 1-3 = U*).

²¹ La enfermedad por amor que vemos en Char. I 8-10, X. E. I 5, y H. IV 7, aparecía ya en Theoc. II 85 y ss., y en Eurípides: cf. S. Trenkner, *o. c.*, 66. El motivo es de origen popular: cf. Thompson, *o. c.*, T 24.2.1: «fainting away for love (a sexual desire)».

Como acabamos de decir, la segunda parte de la noticia marca la transición hacia la próxima secuencia, que encabeza el segundo bloque de la novela. La herencia del reino de Antioquía va a dar nuevo rumbo a la acción y va a reforzar el *status* de *buscador* que presenta Apolonio.

Propp observa que en el cuento la noticia de que algo le falta al héroe o de que tiene la posibilidad de hacer un servicio pueden darla personas encontradas por casualidad (*o. c.*, 48), y éste es el caso que aquí vemos, pues es un marinero quien informa a Apolonio mientras pasea junto al mar. Concretamente Propp refiere esta posibilidad a B^4 , la difusión de la noticia de una desgracia. Aquí no se difunde una desgracia, sino todo lo contrario, pues Apolonio recibe la nueva con gran alegría. Se trataría más bien del anuncio de algo que está a disposición del héroe, que toma así consciencia de su falta. A partir del anuncio el héroe desea conseguir algo, el reino de Antioquía en este caso (*cf. o. c.* 87-88).

La noticia es comparable a la que recibe Cariclea en las *Etiópicas* de Heliodoro, en IV 11, 4 y ss., donde Calasiris le informa de quiénes son sus padres y cuál es su patria, y le brinda la posibilidad de ir a ella y recobrar su linaje real. En la *Historia* no puede hablarse de un auténtico envío del héroe (B^2), sino sólo de una información. Pero en ambas novelas la noticia posee el mismo valor funcional, y tanto Cariclea como Apolonio reaccionan de la misma manera: deciden partir en busca de su patria y familia en el primer caso, y del trono solamente en el segundo²².

I. SE DIVULGA LA NOTICIA DE LA FECHORIA O DE LA CAREN- CIA, SE DIRIGEN AL HEROE CON UNA PREGUNTA O UNA ORDEN, SE LE LLAMA O SE LE HACE PARTIR (*mediación, momento de transición, B*).

— *Se difunde la noticia de la desgracia.* Apolonio recibe la noticia de que los bienes y el trono de Antioco son para él (*H. A.* 44, 3-4 = B^4).

Inmediatamente Apolonio pide permiso a su esposa para ir a hacerse cargo del reino de Antioco:

«*Peto itaque, coniunx carissima, ut me permittas proficere et regnum deuotum percipere.*»

La esposa de Apolonio transmite a su padre la información y pide permiso para partir a su vez. La función se desarrolla en dos tiempos. Y de nuevo tenemos que decidirnos entre B^3 y C , y esta vez la situación parece difícil por la presencia del suegro de Apolonio. Pero si tenemos en cuenta que

²² Rohde ya señaló que este legado era absurdo (*o. c.*, 417 y ss.). R. Merkelbach, en *Roman und Mysterium in der Antike*, München-Berlin, 1962, 161, intenta resolver la cuestión diciendo que Apolonio era el hijo de Antioco en la novela griega original, lo que es absurdo a su vez. Se basa en que en el texto de β Apolonio se refiere a Antioquía como «*patrium regnum*» (108, 1). Esta noticia no aparece corroborada por el resto del texto de β . En *AP* sólo se habla de *regnum*, sin adjetivos. La razón de este sinsentido puede estar en que la *Historia* se combinan distintos cuentos mecánicamente, como es propio de la narrativa popular.

acabamos de ver una especie de *B* y que sigue la *partida* de Apolonio y su esposa, admitiremos que la función que corresponde es *C*. Los héroes son ahora Apolonio y su esposa.

II. EL HEROE ACEPTA O DECIDE ACTUAR (*principio de la acción contraria, C*).

— Apolonio y su esposa deciden ir a hacerse cargo del reino de Antioquía (*H. A.* 44, 7-45, 7=C).

También en *Char.* VII 4, son dos los protagonistas de idéntica función, el héroe y su auxiliar.

En el cuento los padres suelen estar presentes en el momento en el que el héroe parte; aquí vemos a Arquístrates, quien acoge con júbilo su partida. Esta se produce en seguida:

III. EL HEROE SE VA DE SU CASA (*partida, ↑*).

— Apolonio y su esposa parten para Antioquía (*H. A.* 45, 10-46, 4=↑).

Et data prosectoria deduxit eos ad litus, osculatur filiam et generum et uentum eis optat prosperum... Apollonius uero ascendit naues cum multa familia... et flante uento certum iter nauigant.

Les acompaña una comadrona, pues la esposa de Apolonio espera un hijo.

La descripción de esta *partida* muestra aún más puntos de contacto que las anteriores con los textos de *Char.* III 5, 2-3; 3, 8, y *X. E.* I 10, 4-10, por la presencia del rey Arquístrates.

Apolonio parte como *héroe-buscador*, como Quéreas en la novela de Caritón.

Al poco tiempo de hacerse a la mar, la esposa de Apolonio da a luz. Pero en el parto ocurre un accidente: se le coagula la sangre y queda sin respiración, por lo que es tenida por muerta:

Sed secundis uentis redeuntibus coagulato sanguine conclusaque spiritu subito defuncta est. Quod cum uideret familia cum clamore et ululatu magno, cucurrit Apollonius et uidit coniugem suam iacentem exanimem... et coepit amarissime flere atque dicere...

Como suele ocurrir en las novelas griegas, la heroína es tenida por muerta. Sigue el planto de Apolonio, como en *X. E.* III 7. Se construye un ataúd, y tras quedarse Apolonio con la niña recién nacida, da orden de echar el ataúd al mar²³.

De este modo, sin proponérselo, Apolonio va a cometer una *fechoría* contra su esposa. Va a comportarse como un agresor hacia ella, tal como se comportó Quéreas con respecto a Calíroe en la novela de Caritón, cuando la

²³ La muerte aparente aparece también en los cuentos: cf. Thompson, *o. c.*, R 1884: «illusion of death». El ejemplo de «Blancanieves» es una variante de este motivo: cf. *Cuentos completos de los hermanos Grimm, o. c.*, 526-37.

enterró creyendo que estaba muerta. Si en esta novela son Policarmo y el suegro del héroe quienes aconsejan el pronto entierro de Calirroo (I 6, 1), aquí es el piloto de la nave quien da prisas a Apolonio para que eche el cuerpo al agua (47, 6-7). También la mención de mostrar a la nieta del rey Arquístrates a su abuelo en el futuro (48, 5) recuerda a Char. VIII 4, 5-6, en donde se dice que el nieto de Hermócrates ha de volver un día a Siracusa.

La acción que comete Apolonio es una expulsión intensificada, que como *fechoría* que es, abre una nueva secuencia, protagonizada esta vez por su esposa. Dentro de las especies que enumera Propp, ésta puede compararse a A^9 , la expulsión de alguien, pero más exactamente se trataría de A^{10} , que hace mención expresa de tirar a alguien al mar (o. c., 44).

I. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (*fechoría, A*).

— *Da la orden de tirar a alguien al mar.* Apolonio ordena echar al mar el ataud que contiene el cuerpo de su esposa (H. A. 48, 6 = A^{10}).

Iussit loculum mitti in mare cum amarissimo fletu.

Se podría pensar también en A^7 , en la que el agresor *provoca una desaparición repentina*, y de la que cita Propp ejemplos en los que el protagonista es a su vez víctima de su propia fechoría, como aquí, pero, en cualquier caso, esta modalidad complementaría a la anterior.

El relato sigue de momento a la esposa de Apolonio, *héroe-víctima* de la secuencia. El ataud llega a la costa de Éfeso. La *partida* está aquí implícita, y la función que sigue es ya el *desplazamiento* del héroe:

II. EL HEROE ES TRANSPORTADO, CONDUCIDO O LLEVADO CERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (*desplazamiento, G*).

— *Se desplaza por la tierra o el agua.* El ataud de la esposa de Apolonio llega a las costas de Efeso (H. A. 48, 7-8 = G^2).

Tertia die eiciunt undae loculum: uenit ad litus Ephesiorum, non longe a praedio cuiusdam medici...

Como hemos visto más arriba, no importa que el héroe no realice búsqueda alguna, sino que se produzca el desplazamiento como «etapa del desarrollo de la intriga» (Propp, o. c., 63).

Un médico y sus discípulos que pasean junto a la playa ven el ataud y lo llevan a la ciudad. Allí se disponen a hacerle las honras fúnebres, según las indicaciones que contiene el ataud, cuando un discípulo del médico, mientras le aplica unguento por el cuerpo, se da cuenta de que la joven aún respira, y le aplica el calor de unas teas. La sangre vuelve a su estado líquido:

...unguentum fudit et omnes artus suspiciosa manu retractat, sentitque a praecordiis pectoris torporis quietum. Obstipuit iuuenis, quia cognouit puellam in falsa morte iacere. Palpat uenarum indicia..., sentit gracile spirantis uitam prope luctare cum morte adultera et ait «supponite faculas per IIII partes». Quod cum

fecisset, lentas lentoque suppositas retrahere coepit manus, et sanguis ille, qui coagulatus fuerat, per unctionem liquefactus est.

El médico y su discípulo funcionan como auxiliares del héroe-víctima, porque va a devolverle la vida, y ya antes la han sacado del agua.

III. EL OBJETO MÁGICO PASA A DISPOSICIÓN DEL HEROE (recepción del objeto mágico, F).

— *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe.* Un médico y sus discípulos sacan el ataúd del mar, y le aplican unguento y calor al cuerpo (H. A. 50, 1-51, 10 = F⁹).

De nuevo el objeto mágico está racionalizado y humanizado, por lo que en realidad se trata de un auxiliar mágico. El médico es un auxiliar de carácter realista, muy oportuno en este caso, y comparable al que da una pócima hipnótica a la heroína en X. E. III 5, 11, que aparece así como muerta también.

El discípulo comunica a su maestro que la joven está viva, y para demostrárselo le aplica de nuevo aceite y calor. La joven vuelve a la vida:

Venis itaque patefactis aperuit puella oculos et recipiens spiritum, quem iam perdidderat, leni et balbutienti sermone ait...

La súplica que sigue puede compararse con la que realiza la protagonista de la novela del X. E. III 8, 4-5, cuando unos bandidos descubren viva a la que creían muerta.

Mediante la intervención de estos personajes, puede decirse que la fechoría ha quedado reparada, ya que la heroína se ve libre de la muerte que le esperaba en el mar al tiempo que de la falsa muerte.

IV. LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (reparación, K).

— *La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes.* La esposa de Apolonio recupera la vida (H. A. 52, 6-8 = K⁴).

La especie K⁹, enunciada por Propp como *El muerto resucita* (o. c., 64) no es exacta aquí.

Cuando el médico se entera de la identidad de la joven la adopta como hija y la hace sacerdotisa de Diana, para que pueda conservar su castidad. Es ésta una especie de recompensa de la heroína, que cierra la secuencia:

V. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (matrimonio, W⁰).

— *El héroe recibe, en vez de la mano de la princesa, una recompensa en dinero o una compensación de otro tipo.* La esposa de Apolonio es hecha sacerdotisa del templo de Diana de Efeso (H. A. 53, 9-13 = W³).

...inter sacerdotes Dianae feminas seclusit, ubi omnes uirgines inuiolabiliter seruabant castitatem.

Se observa proximidad semántica entre esta función y la transfiguración del héroe (Propp, o. c. 71), pero, por constituir el desenlace de la secuencia,

parece más correcto ver aquí una recompensa, aunque el héroe haya cambiado también de estado.

El relato vuelve a Apolonio, quien navega hacia Tarso, donde viven Estranguilión y Dionisiade. Va a casa de éstos y les cuenta lo ocurrido. Pide entonces que cuiden de su hija y se la entrega:

His dictis tradidit infantem, dedit aurum, argentum nec non et uestes pretiosissimas, et iuravit fortiter nec barbam nec capillos nec ungues dempturum, nisi prius filiam suam nuptui traderet.

En estas últimas palabras está implícito el regreso del héroe a buscar a su hija, pero de momento lo que hace es desprenderse de ella, lo que equivale a una *fechoría* desde el punto de vista estructural. Es, en efecto, una expulsión semejante a la de su esposa. Su hija se lo echará en cara más adelante (p. 99). La fechoría abre una nueva secuencia, protagonizada por la hija de Apolonio, a quien llaman Tarsia.

I. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (*fechoría, A*).

— *Expulsa a alguien*. Apolonio entrega su hija a Estranguilión y Dionisiade (*H. A.* 54, 9-55, 5 = *A*⁹).

Tarsia pasa, así, a tener padres adoptivos, como su madre con respecto al médico. Apolonio, por su parte, embarca y llega a Egipto, país obligado en las novelas griegas. Pero no se dan más noticias de su estancia en este país.

La novela sigue ahora a Tarsia, que va creciendo adornada de todas las virtudes. Licóride, que se ha quedado con ella como nodriza, se pone enferma cuando la niña tiene catorce años, y antes de morir le informa de su patria, de su familia y de todo lo ocurrido, y le aconseja lo que debe hacer si sufre alguna injusticia de parte de sus nuevos padres. Esta información será muy importante más adelante.

Es curioso que el relato está puesto en boca de una anciana, y además nodriza, que son las dos categorías a las que suele pertenecer el *μυθοποιός* antiguo²⁴. El relato que hace la nodriza es una típica *anilis fabula*, es decir, un cuento, la historia de Apolonio y su familia. También en X. E. III 9, 4 y ss., es una anciana la que cuenta lo ocurrido a la heroína bajo la forma de un cuento; y asimismo la historia de Amor y Psique que cuenta Apuleyo en las *Metamorfosis* está puesto en boca de una anciana²⁵.

La nodriza muere, y el desamparo en que quedará la niña va a facilitar la acción de otro agresor, pero Tarsia no podrá poner en práctica los consejos de Licóride. La muerte de ésta representa una forma intensificada de *alejamiento*, como observa Propp con respecto a los padres del héroe en el cuento (*o. c.*, 38). Comienza una nueva secuencia.

²⁴ Cf. Quint. I 8; Pl. *Ly.* 205 c-d; *Hp. Ma.* 286 a; *R I* 350 e; Max. Tyr. IV 3.

²⁵ Apul. *Met.* IV 27; *Asin.* XX.

I. UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA SE ALEJA DE LA CASA (*alejamiento*, β).

— *La muerte de los padres representa una forma reforzada del alejamiento. Muere la nodriza de Tarsia (H. A. 58, 11 = β^2).*

...nutrix in gremio puellae emisit spiritum...

La *fechoría* no va a tardar en producirse. En efecto, la gente del pueblo observa la belleza de Tarsia y la fealdad de la hija de Estranguilión y Dionisiade. Oye ésta los comentarios, entra en una terrible cólera, y planea la muerte de la joven. Las funciones correspondientes son las que siguen.

II. EL AGRESOR RECIBE INFORMACIONES SOBRE SU VICTIMA (*información*, ζ).

— *El agresor recibe inmediatamente una respuesta a su pregunta. Dionisiade oye comentarios desfavorables a su hija y favorables a Tarsia (H. A. 59, 5-11 = ζ^1).*

...atque omnes dicebant «felix pater, cuius filia est Tharsia, illa uero, quae adhaeret lateri eius, multum turpis est atque dedecus». Dionysias uero, ut audiuit laudare Tharsiam et suam uituperare filiam...

La función se produce aquí sin el *interrogatorio* previo, caso que prevé Propp (*o. c.*, 40). Es particularmente similar a la de cuentos como los de *Cenicienta*, *Blancanieves* y *Vassilissa la belle*, en el cual puede apreciarse el mismo motivo²⁶.

La reacción de Dionisiade se narra en un monólogo, al igual que en X. E. II 11, 2, en donde Manto, un agresor femenino también, no soporta los celos que le producen la belleza de la heroína. En ambos casos el agresor da a uno de sus criados la orden de matar a la inocente heroína. En Jenofonte aparece un cabrero, en la Historia se menciona un *uillicus*. Allí se le promete dinero, aquí la libertad:

«si cupis habere libertatem cum praemio, tolle Tharsiam de medio»... «Oportet te ibi cum pugione abscondere, et eam uenientem interfice et proice corpus eius in mare...»

En ambos casos no sencontramos con una *fechoría*.

III. EL AGRESOR DAÑA A UNO DE LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA O LE CAUSA PERJUICIOS (*fechoría*, *A*).

— *Da orden de matar a alguien. Dionisiade ordena a uno de sus servidores matar a Tarsia y echar su cuerpo al mar (H. A. 60, 6-61, 2 = A^{13}).*

Obsérvese que la mención de echar su cuerpo al mar es paralela a la *fechoría* realizada contra su madre, y que la orden de matar (A^{13}) había aparecido antes contra Apolonio.

En la novela de Jenofonte el cabrero se compadece de la heroína, que le suplica, y no la mata, sino que la vende. Aquí, a pesar de que el ejecutor de la *fechoría* se lamenta del hecho que va a cometer, y a pesar de las súplicas de la

²⁶ Cf. Afanassiev, *o. c.*, 16-22; *Cuentos completos*, *o. c.*, 219-26; 526-37.

joven, está dispuesto a matarla. Pero el destino de Tarsia va a ser parecido al de la heroína de Jenofonte, pues unos piratas llegan de pronto y se llevan a la joven. Así, Tarsia se libra de la fechoría al tiempo que cae en manos de los piratas.

IV. LA FECHORIA ES REPARADA O LA CARENCIA INICIAL COLMADA (reparación, K).

— La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes. Los piratas se llevan a Tarsia en el momento en que se atenta contra su vida (H. A. 62, 5-12 = K⁴).

...subito aduenerunt piratae, et uidentes hominem armatae manu uelle eam percutere, exclamauerunt dicentes «parce, barbare, parce et noli occidere! Haec enim nostra praeda est et non tua uictima!...» Piratae applicantes al litus tulerunt uirginem et colligantes altum petierunt pelagus.

El uillicus hace creer a Dionisiade que ha matado a Tarsia; se lo comunica ella a su esposo, y engañan al pueblo diciendo que la joven ha muerto por un repentino dolor de estómago²⁷.

El rapto de Tarsia entraña un desplazamiento en el espacio, que funciona como enlace entre esta secuencia que así acaba y el cautiverio de Tarsia, que se inicia con una nueva secuencia episódica²⁸.

Los piratas llegan a Mitilene, donde venden a Tarsia a un leno. Dicha venta es el enlace para la próxima función, la captura de Tarsia. Es ésta una función preparatoria que encabeza en la novela griega una secuencia episódica compuesta por la pareja de funciones peligro-auxilio. Este tipo de secuencia es característico de la novela frente al cuento maravilloso, en donde no aparece como tal. No obstante, es posible considerar estas funciones como una transformación de otras de Propp, concretamente sus fechoría-reparación o persecución-socorro. Su semántica está próxima a la de esas funciones, aunque el lugar que ocupan en la intriga no es el que les correspondería en el sintagma proppiano, es decir, ha variado su función sintáctica²⁹.

I. EL HEROE ES OBJETO DE ALGUN TIPO DE CAUTIVERIO (captura, i).

— Tarsia es vendida al dueño de un burdel (H. A. 66, 5-67, 10 = i).

Addicitur uirgo lenoni, a quo introducitur in saluatorio, ubi habebat Priapum...

El leno obliga a Tarsia a exhibirse en un prostíbulo, lo que constituye un peligro para la heroína.

²⁷ Un engaño parecido puede verse en X. E. III 12. 6, donde una malvada esposa mata a su bondadoso esposo y engaña al pueblo a continuación.

²⁸ El rapto a manos de piratas y la venta posterior son motivos folklóricos: cf. Thompson, o. c., R 12: «abduction by pirates»; R 61: «person sold into slavery». Sobre estos motivos en la tragedia de Eurípides véase Trenkner, o. c., 39-41.

²⁹ Para mayor explicación de este tipo de secuencia y para la numeración de los peligro-auxilio que siguen puede consultarse mi artículo «El modelo estructural de las novelas griegas y la Morfología del Cuento de V. Propp», Cuadernos de Literatura 4 (1979) = Fabula 22 (1981).

II. EL HEROE SE ENCUENTRA EN UNA SITUACION DE PELIGRO (peligro, P).

– *Se atenta contra la castidad del héroe.* El leno obliga a Tarsia a exhibirse en un burdel (H. A. 68, 9-69, 2 = P³).

Et uocauit[leno] ad se uillicum puellarum et ait ad eum «cella ornetur diligenter, in qua scribatur titulus: Qui Tharsiam uirginem uiolare uoluerit, dimidiam auri libram dabit; postea uero singulos aureos populo patefit». Fecit uillicus, quod iusserat ei dominus suus leno.

El motivo de la exposición de una joven virgen en un prostíbulo aparece en una de las *controuersiae* de Séneca (I 2), y es similar al de la novela de Jenofonte (V 7, 1-3), donde la heroína es vendida a un *leno* cuya conducta es, no obstante, distinta a la del *leno* de la *Historia*. Pero, en ambos casos, la joven conserva a salvo su castidad. En Jenofonte la heroína finge una enfermedad e inventa una historia sobre ella, aquí contará también una historia, pero la suya verdadera.

El primer cliente de Tarsia es Atenágoras, un personaje influyente (*princeps eiusdem ciuitatis*), que ya antes había querido comprar a la joven. A él dirige Tarsia sus súplicas y le cuenta su historia:

...procidit ad pedes eius et ait «miserere mei! per iuuentutem tuam te deprecor, ne uelis me uiolare sub tam turpi titulo. Contine impudicam libidinem et audi casus infelicitatis meae uel originem stemmatum considera».

La conducta de la heroína corresponde a la función *reacción del héroe, E*, que forma grupo con *D*, *primera función del donante*, y *F*, *recepción del objeto mágico*. En esta secuencia episódica aparece concretamente *E*⁷, que representa las distintas acciones que el héroe realiza para librarse del peligro en que se encuentra. Propp la enuncia como *El héroe realiza cualquier otro servicio* (o. c., 52). La *E*⁷ que aparece en las novelas griegas posee caracteres especiales, pues no suele ir precedida de *D*.

III. EL HEROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (reacción del héroe, E).

– *El héroe realiza cualquier otro servicio.* Tarsia cuenta su historia a Atenágoras, su primer cliente (H. A. 69, 7-11 = E⁷).

La reacción de Atenágoras es positiva: se compadece de la joven y la respeta. Así se salva del *peligro*. También el *leno* de la novela de Jenofonte se compadece de la heroína, pues cree en lo que le cuenta. La función es la misma, aunque el personaje sea distinto.

IV. EL HEROE SE SALVA DEL PELIGRO (auxilio, Aux).

— *Se libra como consecuencia de las acciones precedentes.* Atenágoras se compadece de Tarsia y le da dinero, respetando su virginidad (H. A. 69, 12-70, 6 = Aux¹).

...princeps confusus est et pietate ductus uehementer obstipuit et ait ad eam «erige te. Scimus fortunae casus: homines sumus... «Haec dicens protulit XL aureos et dedit in manu uirginis et dicit ei «domina Tharsia, ecce habes plus

quam uirginitas tua exoptulat. Aduenientibus age similiter, quousque liberaberis».

La heroína repite otras veces la misma suerte, y entrega el dinero al leno al tiempo que le informa de que su virginidad sigue intacta. Irritado él, ordena al encargado de las jóvenes que se ocupe él de desvirginar a Tarsia. Se repite entonces la secuencia que acabamos de ver.

EL HEROE SE ENCUENTRA EN UNA SITUACION DE PELIGRO (*peligro, P*).

— *Se atenta contra la castidad del héroe.* El leno ordena a uno de sus criados que desvirgine a Tarsia (73, 1-5 = P³).

[leno]... *uocat ad se uillicum puellarum et ait ad eum «...Duc eam ad te et tu eripe nodum uirginitatis eius!».*

Se aprecia netamente que no sólo se repite la función anterior, sino que se repiten también los esquemas narrativos que veíamos en la anterior *fehcoria* de Dionisiade contra Tarsia: en ambos casos se menciona un *uillicus*.

La joven repite sus plegarias e historia:

II. EL HEROE REACCIONA ANTE LAS ACCIONES DEL FUTURO DONANTE (*reacción del héroe, E*).

— *El héroe realiza cualquier otro servicio.* Tarsia cuenta su historia al encargado de violarla (H. A. 73, 12-74, 1 = E⁷).

El postrait se ad pedes eius et ait «miserere mei, domine, subueni captiuae regis filiae!» Cumque ei uniuersos casus suos exposuisset...

La repetición afecta también al léxico, como ocurre también en las novelas de Caritón y, sobre todo, de Jenofonte.

El *uillicus* la respeta y se deja convencer para que Tarsia consiga dinero mediante actuaciones en público:

«...Iube crastina die in frequenti loco poni scamna et facundia sermonis mei spectaculum praebeo: deinde plectro modulabor et hac arte ampliabo pecunias cotidie». Quod cum fecisset uillicus...

El *auxilio* siguiente ofrece, así, una variación semántica con respecto al anterior que será útil para la intriga más adelante.

III. EL HEROE SE SALVA DEL PELIGRO (*auxilio, Aux*).

— *Se libra como consecuencia de las acciones precedentes.* El *uillicus* compadece a Tarsia y permite que gane dinero mostrando su ingenio en público (H. A. 74, 1-9 = Aux¹).

Tarsia funciona en estas dos secuencias como su propio auxiliar. Este tipo de joven ingeniosa tiene su correlato en determinadas narraciones populares³⁰.

Se cierran de ese modo las secuencias de peligro y el relato vuelve a Apolonio, que regresa a Tarso a buscar a su hija:

³⁰ Cf. Trenkner, o. c., 122 y ss.; Thompson, o. c., T 324. El tema de la castidad conservada en un burdel, de origen popular, aparece también en la comedia: cf. Trenkner, o. c., 108-09.

...uenit Apollonius post quattuordecim annos ad ciuitatem Tharsiam ad domum Stranguillionis et Dionysiadis.

Apolonio recibe falsas noticias sobre la supuesta muerte de su hija. La primera función que corresponde, el *desplazamiento* del héroe, debe incluirse en la secuencia iniciada con el abandono de Tarsia.

II. EL HEROE ES TRANSPORTADO, CONDUCIDO O LLEVADO DERCA DEL LUGAR DONDE SE HALLA EL OBJETO DE SU BUSQUEDA (*desplazamiento, G*).

— *Se desplaza por la tierra o el agua.* Apolonio llega a Tarso a buscar a su hija (*H. A. 75, 6-8 = G²*).

Apolonio recibe falsas noticias sobre la supuesta muerte de su hija:

«*Nam scito Tharsiam filiam tuam a nobis subitaneo dolore stomachi fuisse defunctam.*»

Esta noticia representa una modalidad negativa de la *reparación* de la *fechoría*, puesto que el héroe no consigue a su hija.

III. LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (*reparación, K*).

— *La obtención del objeto buscado es el resultado de las acciones precedentes.* Estrangulión y Dionisiade informan a Apolonio de que su hija ha muerto (*H. A. 77, 4-5 = K⁴ neg.*).

Apolonio decide entonces regresar a Tiro:

Proiciens se in subsannio nauis sublatis ancoris altum pelagus petiit iam ad Tyrum reuersurus.

Se inicia así el regreso del héroe a su patria, que comprenderá varias etapas, como en la novela de Jenofonte.

IV. EL HEROE REGRESA (*vuelta, ↓*).

— Apolonio decide regresar a Tiro (*H. A. 79, 6-7 = ↓*).

Pero quiere la casualidad que la nave sea conducida a Mitilene por una tempestad. Se celebran allí las fiestas de Neptuno.

También el héroe de la novela de Jenofonte de regreso a Efeso hace escala en Rodas, donde se celebran las fiestas de Helio (V 10-11). Allí encontrará a su esposa, del mismo modo que en Mitilene encontrará Apolonio a su hija. Las semejanzas estructurales del desenlace de ambas novelas son muy marcadas.

Atenógoras ve el barco de Apolonio en la costa, se informa de su dueño y, al oír el nombre de Apolonio, piensa en Tarsia. Hace lo posible entonces porque ambos se encuentren: en efecto, manda llamar a Tarsia para que distraiga al triste Apolonio. La línea de acción de Apolonio confluye así con la de su hija, quien llega de incógnito a su presencia para distraerle:

...*puella constanter descendit in subsannio nauis ad Apollonium et submissa uoce salutauit eum dicens «salue, quicumque es, laetare. Non enim aliqua ad te consolandum ueni polluta, sed innocens uirgo...»*

Tarsia es ahora el héroe de las funciones que siguen. La primera de ellas es la *llegada de incógnito*, que puede referirse a la propia patria o a un reino extranjero. Aquí encontramos una variante de esta segunda posibilidad:

V. EL HEROE LLEGA DE INCOGNITO A SU CASA O A OTRA COMARCA (*llegada de incógnito, O*).

— *Llega al palacio de un rey extranjero*. Tarsia llega ante Apolonio para distraerle (*H. A.* 86, 3-8 = O^2).

La joven intenta distraer sin éxito a Apolonio. Cuando Tarsia ya se dispone a marcharse, intenta arrastrar consigo a Apolonio. Este la empuja y la hace caer. La joven llora y entre lamentos cuenta su historia a Apolonio, quien al punto la reconoce como su hija.

La función correspondiente, el *reconocimiento* del héroe, equivale a la vez a la *reparación* de una fechoría como etapa del desarrollo de la intriga, porque Apolonio ha encontrado a la hija que abandonó catorce años antes. La acción tiene por tanto un doble valor morfológico³¹.

VI. EL HEROE ES RECONOCIDO (*reconocimiento, Q*) = LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (*reparación, K*).

— *La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes*. Apolonio reconoce en Tarsia a su hija (*H. A.* 98, 2-100, 2 = $Q = K^4$).

Cum haec et his similia puella flens diceret, in amplexu illius ruens Apollonius coepit flens prae gaudio ei dicere «tu es filia mea Tharsia...»

Una función parecida a ésta aparece también en los respectivos desenlaces de las novelas de Caritón, Jenofonte, Longo y Heliodoro. El *reconocimiento* va muy unido a la función que le sigue en el cuento, el *descubrimiento* del agresor. El relato permite aquí el futuro *descubrimiento*. Propp observa esta posibilidad (*o. c.*, 71). Pero en las novelas el relato no va tan encaminado a descubrir al agresor como a provocar el reconocimiento del héroe.

Por mediación de Atenágoras, el pueblo de Tarso apresca al *leno* y lo lleva ante los tribunales. Atenágoras convence entonces al pueblo para que venga a Tarsia. Nos encontramos con el *descubrimiento* del agresor y su *castigo*.

VII. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR, EL MALVADO, QUEDA DESENMASCARADO (*descubrimiento, Ex*).

— Atenágoras acusa públicamente al *leno* de retener cautiva a Tarsia (*H. A.* 101, 1-7 = *Ex*).

...«ciues Mytilenae ciuitatis, sciatis Tyrium Apollonium huc uenisse, ... causa lenonis infaustissimi, qui Tharsiam ipsius emit filiam et in prostibulo posuit...».

Se convoca la asamblea popular y el pueblo condena a muerte al *leno*:

³¹ El reconocer a alguien en un burdel es también un motivo popular: cf. Thompson, *o. c.*, H 11; Pl. *Poen.* pr. I 1256.

VIII. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR ES CASTIGADO (*castigo, U*).

— El pueblo de Tarso condena al *leno* a ser quemado vivo (*H. A.* 102, 10-12 = *U*).

...omnes una uoce clamauerunt dicentes «leno uiuus ardeat et bona omnia eius puellae addicantur!» Atque his dictis leno igni est traditus.

La escena de juicio en la cual se condena a un agresor es similar a la que aparece en *Char.* IV 4, en donde se le condena a morir en la cruz.

El *leno* figura aquí como agresor. Como contraste, se destaca la benevolencia con la que Tarsia trata al encargado de las jóvenes del prostíbulo. Esta postura recuerda al comportamiento de los héroes en *Char.* VIII 3-4.

El final feliz de la secuencia es acentuado con la función que sigue, el matrimonio de Tarsia y Atenágoras:

Intra paucos dies tradidit filiam suam Athenagorae principi cum ingenti honore ac ciuitatis laetitia.

IX. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (*matrimonio, W⁰*).

— El héroe se casa, pero como su mujer no es princesa él no llega a ser rey. Apolonio entrega a Tarsia a Atenágoras (*H. A.* 105, 1-2 = *W⁰*).

De momento Tarsia no obtiene ningún trono, aunque sí más adelante.

También al final de la novela de Caritón el héroe entrega la mano de su hermana a su mejor amigo ante la asamblea popular (VIII 8, 12-13).

Hecho esto, Apolonio decide regresar a su patria junto con su hija y su yerno. Se repite entonces la *vuelta* del héroe. Esta función debe incluirse en la secuencia en la que Apolonio y su esposa partieron de Cirene, pues Apolonio va a recobrar a su esposa y ambos van a llegar de nuevo a Cirene.

IV. EL HEROE REGRESA (*vuelta, ↓*).

— Apolonio, su hija y su yerno regresan a Giro (*H. A.* 105, 1-3 = ↓).

Et exinde cum suis omnibus et cum genero atque filia nauigauit, uolens per Tharsum profisciscens redire ad patriam suam.

Apolonio ve en sueños un ángel que le dice que se dirija a Efeso y exponga sus peripecias en el templo de Diana. Esta Diana es la famosa Artemis de Efeso, que aparece también en la novela de Jenofonte. Así encontrará Apolonio a su esposa. Esta manera tan mecánica de provocar el reconocimiento y encuentro de la familia aparece también en la novela de Longo (IV 34, 1); Eros se aparece en sueños al padre de Dafnis y le dice lo que debe hacer para que Cloe encuentre a sus verdaderos padres.

Apolonio y los suyos llegan, pues, a Efeso. Se van a repetir ahora las funciones que acabamos de ver para el reconocimiento de Tarsia. Una vez que entran en el templo, llega la sacerdotisa principal, que es la esposa de Apolonio, pero ni ellos la reconocen ni ella a ellos. Estamos, pues, ante la *llegada de incógnito* del héroe. Aunque es cierto que ambos personajes llegan de incógnito, tanto Apolonio como su esposa, el relato veremos que gira en torno a Apolonio, pues es él quien es reconocido.

V. EL HEROE LLEGA DE INCOGNITO A SU CASA O A OTRA COMARCA (*llegada de incógnito, O*).

— *Llega al palacio de un rey extranjero.* Apolonio llega al templo de Diana de Efeso a narrar sus peripecias ante su sacerdotisa (*H. A. 106, 6-15 = O²*).

[*sacerdos*] *Templum ingreditur. Quam uidens Apollonius cum filia sua et genero corruerunt ante pedes eius...*

Ninguno de los dos se reconoce. Apolonio cuenta entonces su historia ante Diana. El relato provoca el reconocimiento de los esposos, pues Apolonio es reconocido al punto:

Cumque haec et his similia Apollonius narrans diceret, mittit uocem magnam clamans uxor eius dicens «ego sum coniunx tua Archistratis regis filia!»... «tu es Tyrius Apollonius meus...»

VI. EL HEROE ES RECONOCIDO (*reconocimiento, Q*) = LA FECHORIA INICIAL ES REPARADA O LA CARENCIA COLMADA (*reparación, K*).

— *La obtención del objeto buscado es el resultado inmediato de las acciones precedentes.* Apolonio es reconocido por su esposa al oír ésta el relato de sus aventuras (*H. A. 109, 1-7 = Q = K⁴*).

Obsérvese que es ella quien le reconoce, es decir, que el sujeto de las funciones es él, a pesar de que el texto dice lo contrario más adelante (109, 9-19).

Como en la función correspondiente del reconocimiento de Tarsia, la acción tiene una doble significación morfológica. También el léxico se corresponde con el del reconocimiento anterior.

La familia embarca entonces rumbo a Tiro, donde deja a Atenágoras en su puesto, y a Tarso³². Estos viajes son el enlace de la función siguiente. En efecto, en Tarso Apolonio lleva a Estranguilión y Dionisiade ante los tribunales. Son acusados allí por Apolonio y su hija de haber tramado la muerte de Tarsia. Se repite entonces el *descubrimiento* de la fechoría:

VII. EL FALSO HEROE O EL AGRESOR, EL MALVADO, QUEDA DESENMASCARADO (*descubrimiento, Ex*).

— Apolonio y su hija descubren en público los propósitos de Dionisiade (*H. A. 111, 6-112, 9 = Ex*).

...ait ad eum Tharsia «Theophile..., clara uoce dicit, quis tibi allocutus est, ut me interficeres!» Theophilus ait «domina mea Dionysias».

La escena recuerda a la del juicio de Babilonia de Char. V 7, 10 y ss., en la que aparece de pronto como vivo un personaje tenido por muerto, el héroe³³.

³² El texto de β menciona a Antioquía aquí y más adelante (pp. 110, 5, y 116, 1), mientras que el de *AP* sólo la menciona en p. 116, 1.

³³ El texto de β coincide más exactamente con el de Caritón que el de *AP*. No sabemos si hay que pensar en un recorte por parte de *AP* o en un remodelamiento posterior de texto original por parte de β . Otros lugares con noticias adicionales por parte de β pueden verse en pp.

El castigo no se hace esperar:

Tunc omnes ciues, ... rapientes Stranguillionem et Dionysiadem tulerunt extra ciuitatem et lapidibus eos occiderunt et ad bestias terrae et uolucres caeli in campo iactauerunt...

VIII. EL FALSO HEROE O EL AGRESO ES CASTIGADO (*castigo, U*).
— El pueblo de Tarso condena a muerte a Estranguilión y Dionisiade (*H. A. 112 10-15 = U*).

El autor se complace en la descripción del castigo. Como en la función anterior del mismo nombre, Tarsia se muestra indulgente con el personaje subordinado al agresor.

Apolonio sigue su periplo y llega a Cirene, donde está su suegro. Al morir, éste deja su reino repartido entre su yerno y su hija:

Post haec perfecta aetate moritur in eorum manibus, dimittens medietatem regni sui Apollonio et medietatem filiae suae.

Es ésta la última función de la novela, la recompensa del héroe, representada por la herencia del trono de su suegro.

IX. EL HEROE SE CASA Y ASCIENDE AL TRONO (*matrimonio, W⁰*).
— Sólo se trata de ocupar el trono. Arquístrates deja al morir la mitad de su reino a Apolonio y la otra mitad a su hija (*H. A. 114, 3-5 = W⁰*).

Se incluye también después una especie de epílogo en el que se narra el encuentro de Apolonio con sus dos bienhechores anteriores, el pescador que le había mostrado el camino de Cirene y el personaje que le había informado de su proscripción por Antíoco. Apolonio recompensa a ambos. Estas escenas acentúan el final feliz de la obra y contribuyen a su moraleja. Pueden ser, no obstante, un añadido posterior. La mención de un nuevo hijo de Apolonio y su esposa hace pensar en la similar noticia que aparece al final de la novela de Longo (IV 39, 2). Como en X. E. V 15, 3-4, el autor insiste en que vivieron felices el resto de sus días, lo que recuerda al final de los cuentos de hadas.

El esquema de las secuencias de la novela es entonces como sigue:

- I. $\alpha a^1 M N K^4 \text{ neg.}$
- II. $A^{13} \left\{ \begin{array}{l} 1. C \uparrow Pr^6 d^7 E^7 F^9 = Rs^4 \\ 2. C \uparrow F^9 = G^4 W^0 U \end{array} \right.$
- III. $B^4 C \uparrow$
- IV. $A^{10} G^2 F^9 K^4 W^3$
- V. A^9
- VI. $\beta^2 \zeta^1 A^{13} K^4$
- VII. $P^3 E^7 Aux^1$
- VII₁. $P^3 E^7 Aux^1$
- V. $G^2 K^4 \text{ neg. } \downarrow O^2 Q = K^4 Ex U W^0 \left. \vphantom{V} \right] \downarrow O^2 Q = K^4 Ex U W^0$
- III.

12-13, en donde se incluye un diálogo de Apolonio con su timonel, y en p. 116, donde se dice que Apolonio escribió su propia historia y la dedicó a Diana: esta última noticias coincide con X. E. V 15, 2.

do para ponerla en marcha³⁴. Algo parecido vemos en las *Etiópicas* de Heliodoro, donde la partida de Cariclea en busca de su familia y patria da lugar a una serie de secuencias episódicas hasta que la heroína llega a Etiopía.

La búsqueda de Apolonio es interrumpida y sustituida por las secuencias IV, V, VI, VII y VII₁, intercaladas en la III y que constituyen el centro del relato. Dichas secuencias corresponden a las aventuras de la esposa e hija de Apolonio, respectivamente. En ambos casos las secuencias son iniciadas por un tipo de expulsión, A¹⁰ y A⁹. La secuencia IV es episódica, es decir, está terminada en sí misma, pues el sacerdocio de la esposa de Apolonio es su recompensa y es utilizado como desenlace de la secuencia.

El abandono de Tarsia por parte de su padre es la *fechoría* que da inicio a la secuencia V. Esta encuadra a la VI, que es episódica y contiene la *fechoría* suscitada por Dionisiade contra Tarsia, que da lugar, a su vez, a las VII y VII₁, que representan los peligros en los que se ve Tarsia en el burdel, y son también episódicas. El desenlace de las aventuras de Tarsia confluye con las aventuras de Apolonio: reaparece entonces la secuencia V, en donde vemos el regreso de Apolonio a Tarso a buscar a su hija y su posterior regreso a Tiro al no hallarla. Reaparece entonces la secuencia III, que tiene dos etapas, en la primera se produce el encuentro con Tarsia, en la segunda el de su esposa. El paralelismo está acentuado.

La estructura circular de la segunda parte de la obra queda así manifiesta. Las aventuras de Tarsia y de su madre están dispuestas en círculos concéntricos, siendo el círculo interior el de las aventuras de Tarsia; le siguen el de las aventuras de la madre y el de las aventuras de la familia unida.

B. a. En el primer bloque de secuencias el *héroe* del relato es Apolonio. De los dos tipos de héroe que establece Prop sería éste un *héroe-buscador*. Pero este carácter está debilitado por dos razones: en primer lugar porque no existe oposición entre *buscador* y *víctima*, pues, sólo aparece un héroe y, en segundo lugar, porque el héroe toma la forma externa del *héroe-víctima* al ser perseguido por Antioco.

En el segundo bloque de secuencias Apolonio funciona como *héroe-buscador* también, muy marcado, en la secuencia III.

En las secuencias protagonizadas por la esposa e hija de Apolonio, éstas actúan como *héroes-víctimas* en todas las secuencias. No existe *buscador* en ellas.

Los dos tipos de héro aparecen, pues, en esta novela, si bien no se corresponden exactamente *víctima* y *buscador*, pues Apolonio no es el buscador de su esposa, ya que la encuentra por casualidad, sin buscarla, y, aunque vuelve a Tarso a por su hija, esta búsqueda no da lugar a una nueva secuencia; los elementos B³ C que le darían este carácter están ausentes, sea que deban considerarse implícitos sea que nos encontremos con una laguna en el texto. Lo que encontramos es ya la llegada de Apolonio a Tarso, es

³⁴ Sobre qué se entiende por «automatización» de un elemento literario cf. J. Tynianov. «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, o. c., 89-101.

decir, el *desplazamiento* del héroe (G), como preludeo de su regreso a Tiro, que es lo verdaderamente importante para el relato.

B. b. Como *agresor* funciona el rey Antíoco en la primera parte de la novela, muy intensificado y con rasgos similares a los de los reyes crueles de los cuentos.

Apolonio actúa como agresor debilitado en las secuencias IV y V, pues provoca sendas fechorías.

Otro agresor que presenta un carácter de malvado muy marcado es Dionisiade en la secuencia VI, en donde se comporta como las madrastras perversas de los cuentos.

Se insiste también en la maldad del *leno*, que sustituye al agresor anterior en las secuencias VII y VII₁. En estos dos casos, como en el de Antíoco, el texto califica a estos personajes como tales mediante el *castigo* correspondiente.

B. c. La figura del *donante* está representada en la novela por el pueblo de Tarso, en cuyo nombre actúa Estranguilión, en la secuencia II₁. El *donante* se entrega a sí mismo, es decir, se convierte en *auxiliar*, puesto que ayuda a Apolonio cuando Antíoco le persigue.

Como *auxiliares* funcionan también el pescador que muestra a Apolonio el camino de Cirene en la secuencia II₂, el médico y su discípulo en la IV.

En las secuencias VII y VII₁ el héroe, Tarsia, actúa como su propio auxiliar.

C. Las técnicas de composición que se advierten en el esquema anterior son la *repetición* y sus variantes, el *paralelismo* y el *contraste*³⁵.

La repetición de funciones y aun de secuencias es evidente, así como el paralelismo observado entre las secuencias finales: ambas están cerradas por una recompensa, en contraste con el *castigo* precedente. La última función de la novela es la recompensa final de Apolonio, también en contraste con la secuencia que inicia la novela, y con todo el primer bloque de secuencias: ambos bloques culminan con una recompensa y un castigo, aunque en orden inverso.

2. Elementos de enlace

Distinguiremos funciones de enlace entre secuencias y funciones de enlace entre funciones.

A. a. Entre secuencias pueden ser mencionadas las siguientes funciones de enlace. El *desplazamiento* de Apolonio a Tarso une las secuencias IV y V, y su posterior partida a Egipto une las secuencias V y VI. El nuevo desplazamiento de Egipto a Tarso para buscar a su hija conecta la secuencia VII₁ con la V que le sigue.

³⁵ Para las técnicas compositivas de la novela puede verse V. Shklovski, «La construcción de la "nouvelle" y de la novela», *Teoría, o. c.*, 127-46.

A. b. La *captura* de Tarsia por parte de los piratas y su posterior *desplazamiento* por mar hasta Mitilene enlaza las secuencias VI y VII.

El resto de las secuencias no posee funciones de enlace específicas.

Entre las novelas griegas aparecen las mismas modalidades de enlace, sobre todo en la de Jenofonte de Efeso, en donde son recurrentes.

También los elementos de enlace entre funciones que vamos a citar pertenecen a las mismas categorías semánticas que aparecen en las novelas griegas. Por orden de frecuencia son los siguientes:

B. a. La *información* que recibe un personaje es un elemento de enlace entre funciones importante ya en el cuento (Propp, *o. c.*, 81). A esta categoría corresponde la información que recibe Apolonio del edicto de Antioco, y la que el propio héroe facilita a Estranguilión, que constituyen un enlace para d^7 (pp. 13-16). Previamente Antioco había sido informado por su confidente Taliarco de la fuga de Apolonio (p. 11); se produce a continuación el edicto contra Apolonio (Pr^6). Una información similar que recibe el *leno* provoca el segundo *peligro* de Tarsia en p. 72.

B. b. El *desplazamiento* en el espacio sigue en frecuencia. Une la llegada del ataud de la esposa de Apolonio a las costas de Efeso y la intervención del médico y su discípulo (F^9) en p. 48; el *desplazamiento* tiene lugar por tierra. En la última secuencia de la novela el descubrimiento del agresor Dionisiade en Tarso (Ex) y la herencia del trono de Arquístrates en Cirene (W_6) van precedidas del *desplazamiento* por mar de Apolonio y su familia hacia esas ciudades.

B. c. El *naufragio* constituye un tipo especial de *desplazamiento*. La nave de Apolonio naufraga y sólo el héroe se salva y logra llegar a las costas de Cirene, donde encontrará al pescador que le socorre ($F^9 = G^4$) en pp. 21-22. El mismo enlace aparece en p. 79: una tempestad conduce la nave de Apolonio a Mitilene, donde encontrará a su hija.

B. d. La *celebración de una asamblea popular* es el enlace para el castigo (U) del *leno* en p. 101. El mismo enlace aparece en la última secuencia para introducir el castigo de Dionisiade en pp. 110 y ss.

B. e. La *venta* de Tarsia al *leno* por parte de los piratas en p. 66 es el enlace para la subsiguiente *captura* de la joven.

B. f. La *intervención de un personaje*, Atenágoras, posibilitará la llegada de incógnito (O^2) de Tarsia en pp. 85 y ss. Una variante de este tipo de *enlace* la vemos en p. 105, donde un ángel aconseja a Apolonio en sueños que se dirija a Efeso, lo que introduce la misma *función* (O^2).

De las seis modalidades observadas, Propp cita ejemplos de todas ellas excepto de *naufragio* y *venta* (cf. pp. 81-87). Estas dos son características de la novela y aparecen sobre todo en Jenofonte de Efeso; no aparecen como tales en la obra de Caritón, que presenta, no obstante, como enlace común con la *Historia* la celebración de una asamblea popular para introducir también Ex y U , en III 4, 3-4. El resto de los elementos de enlace citados de la *Historia* se corresponde con los de estas dos novelas griegas. Pero merece ser mencionado que no existen en la *Historia* intrigas secundarias que confluyan en la

principal y la conecten. No las hay tampoco en Caritón, y sí en Jenofonte de Efeso: es el caso de personajes como Hipótoo y Leucón y Rode.

3. Tópicos

Los elementos de relleno entre funciones también son similares a los de las novelas griegas, y más concretamente a las de los dos novelistas más antiguos, si bien son menos numerosos y frecuentes, sobre todo si los comparamos con los de Caritón.

A. Se observan los mismo monólogos patéticos que en aquellos textos (cf. pp. 21, 12-22, 3; 46-47; 78-79), e incluso un intento de suicidio (p. 4). El lamento de Apolonio en pp. 79, 12-80, 8, recuerda al de X. E. V 10, 4-5.

B. Las escenas de juicio y asamblea recuerdan a Caritón: cf. pp. 17, 8 y ss.

C. También recuerdan a Caritón la descripción de la conducta del pueblo y del amor que le profesan a Apolonio los habitantes de Tiro en pp. 10, 6-11; el que le profesan a Apolonio y a su esposa tras la boda en pp. 42, 14-17; cf. también 105, 2 y 109, 11-110, 4, en posición paralela.

D. La comparación de los dioses con alguna divinidad, tópico de la novela griega, aparece aquí también: Apolonio es comparado a Apolo (p. 31, 5-6), su esposa a Diana (106, 13-15).

E. La enfermedad por amor es otro tópico de las novelas griegas que aparece en la *Historia* 35, 3-10; termina ésta en el matrimonio, como en Caritón y Jenofonte. La descripción del enamoramiento de la hija del rey Arquístrates es comparable a la del enamoramiento de Dionisio de Char. II 4, 3; en ambos casos parece que el autor sigue de cerca a la Dido del libro IV de la *Eneida*.

F. Las inscripciones que aparecen en pp. 19, 3; 66, 1-3; 104, 8-13, tienen su correlato en X. E. I 12, 2; III 13; V 11, 6.

G. Las escenas de banquete de pp. 27-32, reminiscencias de las mismas de la *Odisea*, pueden compararse con Char. IV 3, 7-12.

H. La descripción de la tormenta en pp. 20-21, tan retórica y ovidiana, aparece también en Char. III 3, 10, en términos más reducidos, y en A. T. III 1-2 con mayor ampulosidad retórica y plegaria a Posidón también. Los antecedentes están también en la *Odisea*.

4. Técnicas compositivas

A. Se observa en la novela una marcada repetición a todos lo niveles. Dentro de las repeticiones destacaremos dos fenómenos.

A. a. Es frecuente la *recapitulación* de las aventuras ya narradas en la novela. Así lo vemos en cierta medida en p. 14, 1-5, donde se repite la información de la causa de la proscripción de Apolonio, y su precio, que ya

conocíamos por p. 11, 14-12, 3, de nuevo en p. 16, 4-5, donde se repite el motivo de la proscripción.

Más adelante aparecen relatos recapitulatorios. Se narra el relato de las aventuras de Apolonio y su esposa en p. 56, 12-57, que cuenta a Tarsia su nodriza. Los relatos de Tarsia en p. 98, 2-99, 4, y de Apolonio en 107, 2-108, 12, posibilitarán las dos escenas de reconocimientos finales, y aun una repetición parcial de las mismas aventuras aparece en el juicio contra Estranguilión y Dionisiade en p. 112.

El relato no se expone, sino que sólo se cita en otras ocasiones (29, 6-7; 54, 3-4). En estos casos se menciona con una expresión que deviene formular:

Apollonius uero uniuersos casus suos exposuit (29, 6-7)

y sus variantes (cf. 54, 3-4; 71, 10; 73, 14-74, 1; 105, 9-10; 106, 5-6).

El recurso es propio de la literatura de origen oral, como la épica, donde, no obstante, es más gratuito que en esta novela. El procedimiento se puede apreciar en todas las novelas griegas, sobre todo en las dos primeras. Sin embargo, está aquí utilizado de forma más económica, pues está más integrado en la intriga que en la novela de Caritón, por ejemplo, mucho más elaborada literariamente. No se dan en nuestra novela todos los tipos los tipos de recapitulación que aparecen en las novelas griegas³⁶.

A. b. Muchas expresiones de la novela devienen formulars. Acabamos de ver un ejemplo. Otros lo proporcionarían la fórmula empleada para expresar el embarque del héroe:

nauem ascendit (8, 2; 10, 2; 55, 8; 110, 4)

y sus variantes (9, 1; 19, 11; 46, 2).

Particularmente interesante es la frecuencia con que Apolonio pasea junto al mar, circunstancia que propiciará un encuentro que será útil para el héroe. La expresión de este hecho deviene formular y presenta también variantes:

et deambulans iuxta litus (12, 117)

dum deambulet in eodem loco supra litore (15, 8)

iuxta mare deambulat (114, 6)

cum spatiatur in litore (43, 4)

deambulans in litore (80, 11)

Para indicar el cambio del estado del mar, preludio de tormenta, se emplea las dos veces la misma expresión:

[subito]mutata est pelagi fides (19, 12-13; 79, 8-9)

sclerata/scelesta mulier designa a Dionisiade en p. 60, 13; 63, 3; 76, 1; 77, 1-2; 11; 112, 2, y parece responder al *μαρός* de Char. I 4, 4, y X. E. III 12, 3.

³⁶ Sobre la recapitulación en las novelas griegas cf. T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, 1971, 245 y ss., y 327 y ss.

También en estos autores griegos es más manifiesto el empleo de fórmulas léxicas, sobre todo en el segundo.

B. Cuando la repetición afecta a dos hilos de la intriga nos hallamos ante el *paralelismo*. Este se puede apreciar en las aventuras de la esposa e hija de Apolonio: en las secuencias IV y V aparece una expulsión. Pero mayor paralelismo se aprecia entre Apolonio y su hija. Ambos son héroes listos, ambos saben adivinanzas; ambos sufren dos episodios de *persecución* y de *peligro*, respectivamente, unidos por una información. Las dos secuencias finales son claras al respecto, en la primera es Tarsia la protagonista, en la segunda Apolonio. En estas mismas escenas finales la conducta generosa de Tarsia es seguida por la de Apolonio: en efecto, en ambos casos se menciona cómo Tarsia persona la vida a los intermediarios del agresor y luego Apolonio da dinero para restaurar las murallas de la ciudad (pp. 104 y 113).

El paralelismo que caracteriza la composición de la novela se ve reflejado en otros detalles: se levantan estatuas con las correspondientes inscripciones, primero a Apolonio en bronce (19, 3-5), luego a su hija en bronce (66, 1-3), y por último a ambos en oro (104, 8-13). El léxico empleado para describir la primera y la tercera estatua es muy similar:

*Ciues uero
his tantis beneficiis cumulati
optant ei statuam statuere
...in biga stantem,
in dextra manu fruges tenentem,
sinistro pede modium calcantem
et in base haec scipserunt:*

*At uero ciues
accipientes aurum
fuderunt ei statuam...
stantem
et caput lenonis calcantem
filiam suam in dextro brachio tenentem
et in ea scripserunt:*

En ambos casos sigue la inscripción dedicatoria.

C. El *contraste* es también una técnica compositiva importante en la novela. Los episodios de Apolonio en la corte del rey Arquístrates, que culminan con el matrimonio del héroe, representan un contraste con la primera secuencia de la novela, en la que Apolonio no consigue la mano de la hija de Antíoco, y con las escenas posteriores: la bondad y afabilidad de Arquístrates es el contrapunto a la crueldad de Antíoco.

La *contraposición* de la conducta de los personajes es frecuente y de carácter primario: frente a la crueldad de Antíoco está la benignidad de Estranguilión y los ciudadanos de Tarso, la del pescador que le muestra el

camino de la ciudad, y la del propio Arquístrates, como acabamos de ver. Frente al *leno* está Atenágoras.

Las escenas de júbilo general ante la boda de Apolonio son pronto contrastadas con el planto del héroe ante el cuerpo de su esposa (46, 10-47, 7), precedido del llanto de los esclavos.

Finalmente se contraponen en duelo de Apolonio, cuando se recluye en su nave tras la noticia de la muerte de su hija, a las fiestas de Neptuno que se celebran en Mitilene (79, 10-80, 8).

El paralelismo y el contraste son técnicas compositivas que aparecen con especial intensidad en la novela de Jenofonte, sobre todo en las escenas finales, como hemos visto en la *Historia*. El paralelismo es muy acentuado también en la novela de Longo³⁷.

D. Indicios de estructura *circular* son apreciables en las escenas en que transcurren en Tarso en el cap. 10, que se corresponden con las del cap. 50: en ambos casos encontramos una asamblea popular favorable a Apolonio y unos tópicos ya comentados. De Tarso va Apolonio a Cirece: aquí toma la acción un nuevo rumbo, pues aquí se inicia la nueva vida de Apolonio, y aquí termina sus días Apolonio y termina la novela.

Al final de la novela (pp. 114-15) se introduce el encuentro de Apolonio con el pescador que le había socorrido en su naufragio, y el encuentro con el personaje que le había informado de su proscripción. La estructura circular se acentúa de ese modo, si estas escenas no son una interpolación posterior, pues Apolonio recibe esa información en Tarso, y no en Cirene, lugar donde transcurre la escena.

Los episodios finales hacen pensar en una estructura *climática*, pues se acentúa el final feliz, el final «redondo». Este tipo de estructura circular y climática es característica de las novelas de Caritón y Jenofonte. El final feliz es manifiesto en todas las novelas, con excepción de la de Aquiles Tacio, pero es particularmente «redondo» en Jenofonte y Longo.

E. Existen también ejemplos de técnica de *encuadre* de unas secuencias en otras: la VI da cabida a las VII y VII₁. A su vez las secuencias protagonizadas por la esposa y la hija de Apolonio están incluidas dentro de la III. Las secuencias VII y VII₁ están unidas por la técnica de *enhebrado*. Estas técnicas responden a la subordinación y coordinación sintácticas, respectivamente (cf. n. 35).

III. CARÁCTER POPULAR DE LA OBRA

1. Rohde ya hablaba del *Volkton* de la *Historia* y observaba que los reyes del relato eran similares a los de los cuentos, como así es. La

³⁷ La técnica del paralelismo en las novelas griegas puede verse en Hägg, *o. c.*, 138 y ss., y 311, en donde aparece unida a la alternancia de intrigas. Esta se halla poco desarrollada en la *Historia*, en donde, en todo caso, la línea de acción de Apolonio se opondría a las de su esposa e hija.

caracterización de los personajes es primaria, y su bondad o maldad se exagera. El relato tiene su moraleja: los buenos son premiados y los malos castigados. Y se exalta la bondad de los humildes.

La intriga está poco motivada. Las acciones se suceden rápidamente, y son consecuencia, por lo general, de una repentina decisión o de acontecimientos más o menos verosímiles³⁸. Es la casualidad y no la causalidad la que rige el relato. Los encuentros casuales de Apolonio con Estranguilión, con el piloto en Tarso, con el pescador en Cirene, o con Atenágoras, son providenciales. La decisión de ir a recuperar el trono de Antioquía es repentina y se utiliza para dar nueva marcha al relato, pero pronto es desechada, y Apolonio, tras dejar a su hija en Tarso, se va a Egipto. No sabemos nada más de él hasta catorce años después, cuando vuelve a buscar a su hija que, casualmente, acaba de ser víctima de las insidias de Dionisiade y no se encuentra allí. Al final de la obra nos enteramos de que Apolonio fue también rey de Antioquía, pero no sabemos cómo sucedió eso.

Si el hecho de no mencionar a Antioquía antes del final puede ser un *lapsus*, otro *lapsus* sería situar en Cirene al personaje que informa a Apolonio del edicto de Antíoco (p. 114) cuando esto ocurrió en Tarso (pp. 13-4).

La casualidad está también presente en el parto de la esposa de Apolonio, y el sueño admonitorio de Apolonio es también providencial. La secuencia inicial de la obra aparece en los mitos y en los cuentos; también el castigo divino del incesto de Antíoco es de carácter mítico.

La vaguedad narrativa se trasluce también en las noticias que se dan sobre el tiempo transcurrido. Apenas se dan indicaciones concretas: unos meses o unos días es la fórmula empleada. El tiempo narrativo es muy rápido³⁹; en un instante transcurren tres meses (pp. 43-46) o catorce años (pp. 55-56). Al final de la novela se nos dice que Apolonio vivió setenta y cuatro años. Pero los acontecimientos de la novela no parecen abarcar más de la mitad de esa edad. Y, a pesar de todos estos años, el relato es bastante breve, si lo comparamos con el de los novelistas griegos, a excepción de Jenofonte de Efeso.

La caracterización primaria de los personajes, la falta de motivación de la intriga, las lagunas de información o los *lapsus*, la vaguedad temporal y el transcurso rápido de la intriga son todos rasgos que caracterizan al relato de origen oral. Los absurdos notados desde Rohde en la motivación de la intriga se explican por su carácter popular, como bien pensó Schanz. En efecto, en el cuento maravilloso los personajes se mueven de un modo mecánico, pues están sujetos a una estructura que se superpone a ellos.

2. A los rasgos compositivos pueden añadirse otros de carácter formal. Además del anonimato de la obra y de sus propios inicios (*In ciuitate*

³⁸ Propp ya observó que las motivaciones formuladas verbalmente eran ajenas al cuento, pues eran ya una transición hacia el género novelístico, cf. o. c., 86; *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, 1974, 59.

³⁹ Para la noción de *tempo* narrativo y su estudio en las novelas griegas véase Hägg, o. c., 23 y ss.; 307 y ss.

Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus...) que señalan ya la indeterminación del personaje introducido y que se corresponden con los inicios de la novela de Jenofonte (*Ἦν ἐν Ἐφέσω ἀνὴρ τῶν τὰ πρῶτα ἐκεῖ δυναμένων, Λυκομήδης ὄνομα*) es de destacar el carácter formular de muchas expresiones, que ya hemos visto, y el carácter primario y repetitivo de muchos diálogos, como, por ejemplo, los siguientes:

Pp. 3-4: *puella ait «...» Nutrix ignorans ait «...» Puella ait «...» .Nutrix...ait «...» .Puella ait «...» .Nutrix ait «...» Puella ait «...»*

Pp. 13-14: *Cui Apollonius ait «...» Hellenicus ait «...» Apollonius ait «...» Hellenicus ait «...» .Apollonius ait «...»*

P. 16: *Apollonius ait «...» Et Stranguillio ait «...» Apollonius ait «...» Stranguillio ait «...», etc.*

La monotonía lexicológica, patente también en pp. 44-45, en donde se repite una información utilizando las mismas palabras, según es habitual en la novela, es característica del estilo oral⁴⁰. El estilo oral o estilo *kai*, en este caso estilo *et*, es el que aparece en los cuentos y narraciones de origen oral, según ejemplifica abundantemente Trenkner⁴¹. Es muy claro en Jenofonte de Efeso, y algunos ejemplos se advierten en la *Historia*, donde abunda sobre todo el *et* inicial:

P. 22: *Et cum sibimet...Et prosternens...Et ut scias...*

P. 46: *cucurrit Apollonius et uidit..., scidit...et discerpit...et...iactauit...et coepit...*

P. 61: *Et...fecit et...aprehendit et eam iactauit...*

P. 80: *et eant et emant...et celebrent...*

P. 112: *et...tulerunt...et occiderunt et iactauerunt*⁴².

3. Rohde veía en la obra dos partes independientes, la primera de las cuales no parecía cuadrar con la segunda, por lo que creyó que era un añadido posterior. Además halló un paralelo de la segunda en un cuento griego moderno, mientras que de la primera no. Pero la estructura de cuento maravilloso aparece tanto en una como en la otra, y este efecto discordante señalado por Rohde se debe al tipo de composición que caracteriza al relato popular, basada en la contaminación de motivos y aun de cuentos⁴³.

Hemos citado ejemplos de cuentos de acertijos impuestos a pretendientes; a este cuento se une aquí el motivo del incesto, lo que constituye la primera secuencia. La persecución del héroe por un personaje hostil que intenta matarlo es frecuente en los cuentos, según hemos visto. El episodio que

⁴⁰ Cf. S. Trenkner, *Le style KAI dans le récit attique oral*, Assen, 1960, 61-3.

⁴¹ *Le style KAI*, o. c., 74 y ss.

⁴² Cf. también p. 81, 4 y ss.; ejemplos del mismo estilo en *β*, pp. 22-23; 53; 105-06.

⁴³ Cf. Trenkner, *The Greek novella*, o. c., 178 y ss.; W. Aly, «Märchen», *RE* XIV 1, 254-81. La opinión de Perry de que es rasgo típicamente latino es errónea.

conduce al matrimonio es típico de las novelas de amor, pero contiene motivos, como la enfermedad por amor, que aparecen también en los cuentos.

El tema de dos esposos que son separados a su pesar, viven diversas peripecias y se reencuentran al final del relato aparece en cuentos griegos modernos⁴⁴. Aarne-Thompson incluyen un cuento en el que el héroe recobra a su esposa e hija que había perdido en el mar⁴⁵. Y en las secuencias protagonizadas por Tarsia vemos en Dionisiade a la típica madrastra envidiosa de los cuentos. Finalmente, las secuencias episódicas de Tarsia en el burdel son comparables a los relatos populares en los que se preserva la virginidad o castidad de una mujer (cf. n. 29).

IV. LA HISTORIA Y LAS NOVELAS GRIEGAS

1. Estructura

Cuando hemos tratado de los elementos de enlace, tópicos y técnicas compositivas de la *Historia* los hemos ido comparando con los de las novelas griegas. Vamos a confrontar ahora las secuencias narrativas de nuestro texto con el esquema más antiguo de novela, ejemplificado por las dos primeras obras, las de Caritón y Jenofonte.

A. En la secuencia inicial de la novela de Caritón el héroe desea casarse, es decir, experimenta una *carencia*, pero encuentra un obstáculo familiar, que logra superar y desemboca en el *matrimonio*. Ese obstáculo es insuperable en la primera secuencia de la *Historia*, y da lugar a un desarrollo episódico, la persecución de Apolonio por Antíoco. Así se consigue la *partida* del héroe, y es entonces cuando tiene lugar el *matrimonio*, sin buscarlo.

B. A esta secuencia introductoria sigue en las novelas de Caritón y Jenofonte una sentencia de encuadre en la que aparece una *fechoría*: en Caritón el héroe provoca la expulsión de su esposa, en Jenofonte los héroes parten de Efeso mecánicamente, por exigencia del oráculo de Apolo. En la *Historia* la noticia de que el reino de Antioquía es para Apolonio es el encuadre general de la segunda parte de la novela. Se provoca así la *partida*, mecánica también, del héroe y su esposa para obtener el reino. Pero este propósito pronto se olvida. También en las *Etiópicas* de Heliodoro Cariclea parte en busca de su familia y patria, si bien esta búsqueda no es un puro encuadre.

C. Inmediatamente posterior es una secuencia-base que constituye el núcleo de las novelas griegas, en donde vemos una *fechoría* que da lugar a una búsqueda de la esposa raptada o expulsada. La innovación que presenta

⁴⁴ Cf. R. M. Dawkins, *Modern Greek Folktales*, Oxford, 1953, 369-72: «The virtuous wife». Cf. también Aarne-Thompson, *o. c.*, núm. 712.

⁴⁵ Cf. núm. 938**.

la *Historia* estriba en que sigue aquí también la expulsión de la esposa, pero no existe luego búsqueda alguna, pues Apolonio cree que está muerta. A continuación el texto sigue las aventuras de la esposa. Se repite luego la *fechoría* contra la hija de Apolonio, que tiene también sus aventuras. Finalmente se produce el encuentro de su hija y esposa por parte de Apolonio. En las novelas griegas, en cambio, cada esposo tiene sus aventuras, pero uno busca al otro, hasta que lo encuentra, aunque también por azar. Si esta búsqueda, con las peripecias que en ella se suceden, constituyen allí el centro del relato, en la *Historia* son las distintas aventuras de los miembros de la familia de Apolonio —menos numerosas que en las novelas griegas— sobre las que recae el acento de la narración. La separación de los protagonistas, que caracteriza a la primera etapa de la novela griega, en donde ocupa importantes porcentajes, sigue siendo importante en la *Historia*⁴⁶. En ambos tipos de novela son dos las intrigas fundamentales, pues el texto de la *Historia* no se ocupa de Apolonio hasta que vuelve a buscar a su hija. Pero si en aquéllas existe simultaneidad entre las líneas del héroe-víctima y la del buscador, en la *Historia* el relato sigue ya a un protagonista ya al otro hasta el encuentro de Apolonio con su hija. El tipo de relato con un solo héroe es lógicamente más antiguo que el que simultanea a ambos héroes, y se remonta al mito.

D. Secuencias episódicas marginales a los hilos centrales de la intriga no existen en la *Historia*, y sí en Jenofonte de Efeso y en los novelistas posteriores a él; tampoco aparecen como tales en Caritón.

2. Otros elementos

A los elementos ya descritos y confrontados con los de las novelas griegas pueden añadirse otros, unos de carácter técnico compositivo, otros de «atmósfera». En todos estos rasgos es patente también la conexión de la *Historia* con el esquema más antiguo de novela.

A. El viaje que sigue a la *partida* del héroe no se describe nunca en el cuento, sino que el héroe alcanza su meta inmediatamente, sin que tengamos datos de cómo ocurrió eso. Propp observa que lo contrario es una formación reciente con respecto al cuento⁴⁷. En Caritón y Jenofonte el viaje de búsqueda se menciona pero no se describe⁴⁸, pero Heliodoro describe ya la

⁴⁶ Cf. Hägg, *o. c.*, 140 y 155: los héroes de Caritón están separados el 80 por 100 del tiempo narrativo; los de Jenofonte el 62 por 100. Separar las dos intrigas es mucho más difícil en los novelistas posteriores, y Hägg no da cifras para ellos. En la *Historia* Apolonio y su esposa están separados el 61 por 100 del tiempo narrativo; Apolonio y su hija el 44 por 100. Tanto en este texto como en los de Caritón y Jenofonte el *matrimonio* precede a la separación.

⁴⁷ Cf. Propp, *Raíces históricas, o. c.*, 63-4, en donde se menciona expresamente la *Odisea* como una creación posterior al cuento maravilloso.

⁴⁸ Es curioso que en Jenofonte sólo se describe la ruta cuando el héroe parte sin propósito de búsqueda o cuando regresa a su patria (I, 11, 6; V 10, 3). En Caritón sólo vemos una breve descripción de la travesía en V 2, 1.

ruta a Etiopía. En la *Historia* se citan varios viajes de Apolonio (cf. pp. 5, 12; 75, 6-8; 8, 1-2; 9, 1-2; 12, 10-11; 105, 14; 110, 4-8; 113, 9-10) y de su hija como cautiva (cf. p. 66, 4-5). En ningún caso se describe la travesía: se dice sólo que el héroe embarcó y llegó. De los dos casos en los que a la partida sigue un naufragio, podemos decir que en el primer ejemplo se trata de una reminiscencia de la *Odisea*, por lo tanto de una formación reciente con respecto al cuento, y que la inclusión de hexámetros podría ser una interpolación latina superior, pues no se ajusta a los cánones descriptivos que presenta la novela; en el segundo caso, mucho más breve, el procedimiento es usado mecánicamente para provocar el encuentro de Apolonio y Tarsia. El naufragio es un procedimiento literario, según vemos en Char. III 3, 10; X. E. II 11,11; III 12, 1, y ya en el fragmento C de *Nino*⁴⁹.

B. El motivo de la falsa muerte tal como lo encontramos en la *Historia* aparece sólo en Caritón y Jenofonte. La escena es distinta en Aquiles Tacio III 15, 4, y V 7, 4, en donde vemos grotescos y circenses episodios. Dicho motivo tiene en común con Caritón el hecho de que el propio esposo colabora en la expulsión de la esposa, aunque la motivación es distinta en cada caso, pues Calíroeo queda sin respiración por los celos de Quéreas (I 4, 12), mientras en el caso de la esposa de Apolonio el accidente obedece a fenómenos atmosféricos. La introducción de un médico, por otra parte, es común a la *Historia* y a X. E. III 5, 5 y ss.: el médico salva a la esposa de Apolonio, pero provoca la muerte aparente en la protagonista de la novela de Jenofonte.

C. Los nombres propios de la *Historia* son todos nombres griegos latinizados:

Ardalion ~ Ἄρδαλος
Antiochus ~ Ἀντίοχος
Apollonius ~ Ἀπολλώνιος
Archistrates: cf. Ἀρχέστρατος y Ἀρχιστράτη
Athenagora ~ Ἀθηναγόρας
Dionysias ~ Διονυσιάς
Hellenicus ~ Ἑλληνικός

Lycoris ~ Λυκωρίς
Philomusia: cf. Φιλόμουσος
Stranguillio ~ Στρογγυλίων
Taliarchus ~ Θαλιάρχος
Teophilus ~ Θεόφιλος
Tharsia ~ Τάρσεια ο Ταρσία⁵⁰

⁴⁹ Cf. Perry, o. c., 162-63.

⁵⁰ En el código β aparece *Ardaleo* por *Ardalion* y *Elanicus* por *Hellenicus*. Además a la hija de Arquistrates se le llama *Archistrates* también en p. 109, 1; 4, 11, y se añaden los nombres *Amianto* (68, 9; 73, 1), *Ardalio* (82, 1), *Chaeremon* (48, 9; 50, 8, y 51, 8) y *Leoninus* o *Leonius* (66, 6; 85, 1),

Atenágoras es el *rétor* de quien se confiesa secretario Caritón en I 1, 1. Los demás no aparecen en las novelas griegas. Como nombres parlantes con respecto a su *status* o su función pueden tal vez mencionarse *Archistrates* y *Antiochus*, pero no existen mayores indicios. La técnica de los nombres parlantes es muy desarrollada por Jenofonte, Longo y Heliodoro, y escasamente por Caritón.

D. La geografía de la *Historia* está centrada en el Mediterráneo oriental. Ciudades comunes a su novela y a la de Jenofonte de Efeso son Antioquía, Tiro, Tarso y Efeso, jugando estas dos últimas un papel muy importante en ambos textos. De Tiro es el protagonista de la novela de Aquiles Tacio, y Mitilene es el escenario de la novela de Longo. En contrapartida, Egipto, país que sólo se menciona en la *Historia*, es un lugar importante en las novelas griegas. Cirene no aparece en las novelas conservadas como tal, pero Libia, país donde está situada, es citada en Char. III 3, 6. Sicilia y el sur de Italia, tan importante en Caritón y Jenofonte, no aparecen en la *Historia*.

E. Apolonio es designado indistintamente como *princeps patriae* o como *rex*. Riese recordó a este respecto la siguiente expresión de Jenofonte de Efeso:

ἀνὴρ τῶν τὰ πρῶτα...δυναμένων (I 1, 1; II 13, 5; III 2, 1; 5; 9, 5; V 1, 4).

También en Caritón se designa a Dionisio con palabras como:

ἀνὴρ ὁ πρῶτος τῆς Ἰωνίας ἔνεκεν ἀρετῆς τε καὶ δόξης... (II 4, 4).

Pueden compararse también las siguientes palabras atribuidas a Dionisio también, que está de luto:

«ξένος εἶναι μοι δοκεῖς ἢ μακρόθεν ἦκειν, ὅς ἀγνοεῖς Διονύσιον πλούτου καὶ γένει καὶ παιδείᾳ τῶν ἄλλων Ἰώνων ὑπερέχοντα...»

con las que aparecen en la *Historia* 11, 5-8;

«*quis est enim qui nesciat, ideo hanc ciuitatem in luctu esse, quia princeps huius patriae nomine Apollonius reuersus ab Antiochia subito nusquam conparuit?*»

También la expresión de la *Historia* 5, 7-8:

undique reges, undique patriae principes...

parece recordar a la de Char. I 1, 2:

δυνάσται τε καὶ παῖδες τυράννων

Ambas califican a los pretendientes de la hija de Antíoco y de Calíroo, respectivamente. Uno de estos pretendientes es Apolonio, a quien se designa como: *adulescens locuples ualde* (5, 11).

Apolonio pertenecía a la clase adinerada dirigente, como Atenágoras, a quien siempre se designa como *principes ciuitatis*; pero no sería un *rex* como Antíoco o Arquístrates, que reciben siempre ese título, sino como el Dionisio de Caritón, el primero de su ciudad.

que es claramente el *Leno*. La ausencia de tales nombres en *AP* habla en favor del carácter folklórico de este texto. La hija de Antíoco no recibe nombre en ninguno de los dos textos. Arquítrato aparece citado junto a Quéreas en Th. VIII 74. Para la tradición literaria del resto de los nombres cf. W. Pape-G. E. Benseler, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Graz, 1959, 2 vols.

F. En la *Historia* se exaltan los sentimientos humanitarios. Frases como: «*Scimus fortunae casus: homines sumus*» (69, 13-70, 1) y el comportamiento generoso de Arquístrates y Atenágoras hacen pensar en la *φιλανθρωπία* que caracteriza a determinados personajes de la novela de Caritón. Por otra parte, la exaltación de la honradez y la bondad de los humildes (pp. 13 y 23) es comparable a algunos pasajes de Jenofonte (II 4, 4; V 1, 2), y para ello no es necesario pensar en un origen cristiano, sino más bien cínico⁵¹.

G. La salvaguardia de la castidad femenina constituye un tópico en las novelas griegas, sobre todo en las de Caritón, Jenofonte y Heliodoro. Este tema suele ir unido a una acentuada religiosidad. En la *Historia* la esposa de Apolonio es hecha sacerdotisa para preservar su castidad (55, 11-13), y Tarsia procura por todos los medios conservar su virginidad en el lupanar. Pero la tendencia aretalógica que se aprecia en las obras de Caritón y Jenofonte con respecto a Afrodita y a Isis no es tan marcada en la *Historia* con relación a Diana de Efeso. A pesar de eso la diosa juega su papel en la narración, pues en su templo se produce el reconocimiento de los esposos, de modo parecido al de X. E. V 13, 2. Pero dar una interpretación misteriosa a esta novela tal como lo hace Merkelbach (cf. n. 21) es una exageración, pues no se hace más mención de Diana, y argüir que la novela está recortada no es una solución convincente.

Por otra parte, la noticia que transmite el manuscrito β de que Apolonio escribió su propia historia y entregó un ejemplar al templo de Diana de Efeso (116, 3-4) sería otro lugar común con X. E. V 15, 2, en donde se lee que los héroes dedicaron una inscripción con sus peripecias en el templo de Artemis de Efeso. Sería éste otro punto de contacto con la aretalogía. Pero al no incluir esta noticia los manuscritos más antiguos, *AP*, cabe pensar también en la posibilidad de un aditamento posterior.

V. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio creemos haber demostrado que la estructura de la *Historia Apollonii* presenta una estructura compositiva equiparable a la de los cuentos maravillosos, sobre todo el texto de *AP*. El tiempo rápido de la narración, sus escasas motivaciones, sus lagunas, la contaminación mecánica de los distintos episodios, son propios de la narración con marcado carácter folklórico. Los rasgos folklóricos están tan acentuados en esta novela como en las *Efestacas* de Jenofonte: en ambas es la acción la que predomina sobre la descripción, es decir, las funciones básicas y enlaces son más numerosos que los tópicos de relleno. La presencia de un autor, que se trasluce en el intento de motivar y justificar la intriga, de hacerla verosímil y enjuiciarla, y en querer mostrar su cultura literaria, tal como puede apreciarse en las novelas de Caritón, Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, es ya mucho menor

⁵¹ Ideas similares aparecen en la distribución cínica: cf. A. Oltramare, *Les origines de la diatribeaine*, Gênevê, 1926, núms. 17, 18, 20, 20 f, 41, en pp. 47 y ss. y en pp. 263 y ss.

en Jenofonte, y más escasa aún en la *Historia*. En ambos textos predomina el material sobre la construcción artística. En ambos se ha hablado de epitomización. Pero nos parece más acertado pensar que estos relatos tienen sus caracteres propios, que corresponden a los del relato popular y que, por tanto, son diferentes de los de otras narraciones que, aunque pueden utilizar también material popular, lo han transformado en una construcción enteramente «literaria». De ahí que no puedan aplicárseles los mismos cánones que a estos otros. Textos como la *Historia* proporcionan unos datos de inapreciable valor para el estudio del género novelesco a partir del cuento maravilloso, pues participa de ambas categorías.

Pero precisamente este tipo de estructura es constatable también en las novelas griegas, según hemos visto. Y es a ese nivel profundo donde se advierten las semejanzas entre la *Historia* y aquéllas. Por eso creemos que no hay por qué suponer que el carácter folklórico es una adición realizada *a posteriori* por algún autor latino, puesto que está en el mismo armazón de la obra: se pueden añadir un episodio, una descripción retórica o unos versos o citas literarias, pero no se puede alterar toda una estructura constitutiva, so pena de convertirla en otra obra. Las razones expuestas y aun otras que siguen nos llevan a decantarnos en favor de un texto originalmente griego y no latino.

Podemos postular entonces que el tipo de composición que se advierte en la *Historia*, basada en la separación de una familia, aventuras de cada uno de sus miembros y reencuentro final, y el tipo de composición que se aprecia en las novelas de Caritón y Jenofonte —que representa el esquema más antiguo de novela— basado en la separación de un matrimonio, búsqueda de uno por el otro y reencuentro final, son dos variantes de un mismo tipo de novela. Ambas variantes son dos realizaciones paralelas, que se encuentran en la base del género, y ambas gozarían de la estima del público. Otros ejemplo de estructura similar a la de la *Historia* puede verse en las llamadas *Homilias* y *Recoñitiones* de Ps. Clemente, que se conservan en griego y en latín, y donde han sido introducidas las aventuras de una familia en un relato cristiano supuestamente histórico. También aquí una familia se separa a su pesar y logra reunirse, después de diversas peripecias, de un modo casual; el elemento erótico es también secundario, aunque ofrece bastantes puntos de contacto con las novelas de amor⁵².

Hemos visto la estrecha relación que existe entre la *Historia* y las novelas de Caritón y Jenofonte. Acabamos de decir que ambos tipos de novela

⁵² Rohde cree que el original griego de la novela sería de la época de los Antoninos (o. c., 507 y ss.). La misma opinión manifiesta C. Cullman en *Le problème littéraire et historique du roman pseudo-clémentin*, Paris, 1930, 134-35, quien observa absurdos y lagunas en el texto. Un resumen de la problemática de estos textos puede verse en Perry, o. c., 285 y ss. W. Heintze, en *Der Klemensroman und seine griechische Quellen*, Leipzig, 1914, 130-38, cita bastantes paralelos episódicos entre esta novela y el resto de las novelas griegas, en donde es patente también un léxico común. Cree que el tema de las familias procede de la Comedia, pero éste está bien atestiguado en el folklore, y no hay por qué pensar en un origen directo a partir del género cómico: cf. Trenkner, o. c., 101 y ss.

estarían ya en los orígenes del género, por lo tanto no deben andar muy distanciados en el tiempo. Rohde estuvo certero probablemente al incluir al autor griego en el círculo de sofistas, pero se equivocó al situarlo en el s. III. La *Historia* correspondería a la misma época que las dos novelas griegas mencionadas, es decir, aproximadamente, la segunda mitad del s. I d. C. y la primera del s. II d. C., como señala Svoboda (cf. n. 2). Lana propone una fecha situable entre el 149 y el 193 d. C., basándose en el precio que da Apolonio a los medios de grano en p. 18⁵³. Su hipótesis de que el precio que se cita en el texto corresponda a la realidad es muy frágil, aunque la fecha que propone es posible. Pero tal vez le haya llevado también a pensar en esa fecha el creer que la *Historia* imita a la novela de Jenofonte, a quien suele situarse en la primera mitad del s. II d. C.⁵⁴. Esta es la opinión unánime de quienes creen que el texto de la *Historia* era originariamente griego. Evidentemente, cuando tantas y tales son las coincidencias que existen entre ambas obras, es difícil creer que se trate de simples casualidades, o incluso que se remonten a una fuente común. Pero determinar quién imita a quién no es tan fácil como han creído la mayoría de los autores.

En efecto, desde el punto de vista técnico la *Historia* parece ocupar una posición intermedia entre Caritón y Jenofonte. Las secuencias episódica del tipo *peligro-auxilio* no aparecen en el primero, y son muy frecuentes en el segundo: en la *Historia* vemos dos ejemplos. Tampoco aparecen en Caritón ni en la *Historia* intrigas secundarias paralelas a la principal, y sí en Jenofonte. Sólo de unos piratas se habla en Char. I 7 y ss. y en la *Historia*, mientras que en Jenofonte aparecen cuatro veces bandidos y piratas. Y aun otros rasgos de distinto carácter han sido señalados más arriba.

Estas observaciones no serían suficientes para demostrar la proridad de un texto sobre el otro, pues podría pensarse que el original de la *Historia* ha preferido el modelo de Caritón al de Jenofonte. Pero puede ser añadido otro dato interesante. Las primeras novelas griegas introducen personajes históricos, aunque los anacronismos son frecuentes, la historia real de los mismos aparece deformada, y se ha convertido a esos personajes en héroes de relatos modelados sobre la tradición oral. Tal ocurre en la novela de Caritón con Hermócrates, Dionisio, Artajerjes y otros⁵⁵. Lo mismo parece que puede afirmarse, por lo que sabemos hasta ahora, de los protagonistas masculinos de *Nino* y *Metioco* y *Parténope*⁵⁶. En Jenofonte los personajes históricos han sido ya sustituidos por otros totalmente ficticios.

⁵³ O. c., 111-12.

⁵⁴ Perry, o. c., 345-46, y Cl. Moreschini, «Un'ipotesi per la datazione del romanzo di Senofonte Efesio», *SCO* 19/20 (1970-71), 73-75.

⁵⁵ Cf. P. Salmon, «Chariton d'Aphrodisias et la revolte égyptienne de 360 a. C.», *Chronique d'Égypte* 37 (1962), 365-76.

⁵⁶ Para los fragmentos de *Nino* véase U. Wilcken, «Ein neuer griechischer Roman», *H* 28 (1893), 161-93, y Perry, o. c., 162-63. Para *Metioco* y *Parténope* cf. H. Maehler, «Der Metiochos-Parthenope-Roman», *ZPE* 23 (1976), 1-20. Sobre los orígenes de la novela griega véase mi artículo «Los orígenes de la novela griega: revisión crítica y nuevas perspectivas», *SPhS* 5 (1981), 273-301.

En la *Historia* aparecen personajes históricos, pues Antíoco es nombre frecuente de los monarcas sirios. El rey de nuestro texto dio nombre a su ciudad, Antioquía, ciudad fundada hacia el 300 a.C. Parece que se trata de Antíoco I, hijo de Seleuco Nicator, que se casó con su madrastra, Estratónice en virtud de una historia novelesca. Por otra parte, Antíoco IV y su general Apolonio aparecen citados en los libros de los *Macabeos*, y aun otros Apolonios históricos han tenido alguna relación, no siempre amistosa, con algún Antíoco, sobre todo con Antíoco IV, pero no antes del s. II a.C.⁵⁷. Rohde y Perry pensaron que el amor del Antíoco por Estratónice había dado base al amor incestuoso de Antíoco por su hija en la novela, pero probablemente el Antíoco del texto no corresponde a este Antíoco en concreto, sino que en el texto parecen contaminarse distintos personajes de distintas épocas y distintas organizaciones sociales. Antíoco es ahora un rey cruel y Apolonio un joven príncipe: las leyendas orales los han transformado en prototipos del agresor y del héroe del cuento maravilloso o *fairytale*, haciéndolos iguales, así, al resto del material popular del texto.

El mismo fenómeno se aprecia en las novelas griegas que acabamos de citar, por lo que la dependencia de personajes históricos parece ser un rasgo característico de las novelas griegas más antiguas. Hemos visto que Heliodoro ofrece también puntos de contacto con la estructura de la *Historia*, pero al elegir esa estructura y al introducir personajes de sangre real —aunque no históricos— Heliodoro está volviendo *conscientemente* a los esquemas de novela más antiguos, es decir, está utilizando elementos arcaizantes.

La noticia final de la *Historia* insiste en que lo que se cuenta es histórico y real (Apolonio vivió setenta y cuatro años y tuvo tales reinos), y la enlaza con la biografía histórica. La pretensión de veracidad es una característica de los inicios del género novelesco: también Cervantes pretendió que su *Quijote* era un relato verídico. Y si la noticia de β de que el propio Apolonio escribió su historia estuviera ya en el texto original, sería éste un punto de contacto con el género autobiográfico, pues es otro procedimiento para hacer creer que lo que se relata es cierto, similar al que aparece en Antonio Diógenes, y que alcanza su apogeo cuando el autor del relato se identifica con el protagonista de la historia narrada, como en el caso del *Asno* de Ps. Luciano y en el *Lazarillo de Tormes*, y que aparece ya en la *Odisea*.

Con las consideraciones precedentes queremos decir que, si bien no puede ser totalmente desechada la hipótesis de que el original de la *Historia* imita a las *Efesíacas* de Jenofonte de Efeso, existen otras razones para suponer que puede ser anterior al novelista de Efeso, aunque precisar más sobre su fecha de composición y su relación con respecto a la cronología de Caritón no nos parece posible de momento.

⁵⁷ I *Mac.* 3, 10; II *Mac.* 5, 24; cf. J. Delorme, *Le monde hellénistique*, París, 1975, 291-304; «Antiocheia», *RE* I 2, 2442-45; «Antiochos I. Soter», *ibid.* 2450-55, y los Antíocos que siguen. Para Apolonio cf. «Apollonios», *ibid.* II 1, 121-126, sobre todo 121-4; y también Polyb. XXX 25, 3, y J. *AJ* XII 261; 264, 287.